রাগ-নির্ণয়

(প্রথম খণ্ড)

শ্রীরবীন্দ্রলাল রায় বি, এস্-সি,
সঙ্গীত বিশারদ (লক্ষ্ণৌ)

সমস্ত প্রচলিত ও অল্প-প্রচলিত প্রায় একশত
রাগের বিবরণ ও আলাপের বিস্তার)

ডি, এম, লাইব্রেরী
৪২, কর্ণওয়ালিস ষ্ট্রীট, কলিকাতা—৬

প্রকাশক—
শ্রীগোপালদাস মজুমদার
৪২, কর্ণওয়ালিস ষ্ট্রীট, কলিকাতা—৬

ছয় টাকা

আশ্বিন—১৩৫৬

মুদ্রাকর: শ্রীপ্রভাতচন্দ্র রায়
শ্রীগৌরাঙ্গ প্রেস
৫ চিন্তামণি দাস লেন, কলিকাতা—৯

ভূমিকা

রাগ-নির্ণয় প্রথম খণ্ডের দ্বিতীয় সংস্করণ প্রায় ৫ বৎসর পূর্ব্বে বাহির হওয়া উচিত ছিল। নানা কারণে তাহা সম্ভব হয় নাই। ইহার তাগাদায় নানা চিঠিপত্রও আমার কাছে আসিয়াছে, সকল সময় তাহার প্রাপ্তি স্বীকার সম্ভব হয় নাই। এ সকল ত্রুটির জন্য আমি ক্ষমা প্রার্থনা করিতেছি।

দ্বিতীয় সংস্করণে অনেক কথা যোগ করা উচিত ছিল, কিন্তু দুর্ভাগ্য-বশতঃ বই ছাপার সময় কলিকাতায় থাকা আমার পক্ষে কোনরকমেই সম্ভব হয় না। কাযেই প্রুফ দেখার সময় যে সামান্য অদল বদল করা যায় তাহা হয় নাই।

যাহা হউক এই ভূমিকায় সঙ্গীতের বর্ত্তমান অবস্থা সম্বন্ধে কিছু বলিবার আছে।

ছাপা বইয়ের প্রসারের সাহায্যে সঙ্গীতের চর্চ্চা বাড়িয়া চলিতেছে সন্দেহ নাই। সঙ্গীতের স্কুল ও বাড়িতেছে, গায়ক ও যন্ত্রীর কলা-কৌশল পূর্ব্বাপেক্ষা সমৃদ্ধ হইয়া উঠিয়াছে, কিন্তু মোটের উপর ভালো কলাবিদের সংখ্যা কমিতেছে, গানের উচ্চতম আদর্শের দিকে আমরা অগ্রসর হই নাই,—ক্রমশঃ পিছাইয়া পড়িতেছি। কেন পড়িতেছি তাহা বুঝা প্রয়োজন।

যে কোনও কলাবিদ্যা heredity অথবা বংশবৈশিষ্ট্যের উপর নির্ভরশীল। শুধু ললিত-কলা নহে, সমাজের প্রায় প্রত্যেক অঙ্গেই, যেমন পাণ্ডিত্য অথবা রাজনীতি ক্ষেত্রে, এই বংশবৈশিষ্ট্যের ছাপ পড়ে।

সঙ্গীতের মত আর্টের ক্ষেত্রে এই নিয়ম যে বিশেষ ভাবেই খাটে তাহা শুধু এদেশ নহে পাশ্চাত্য পণ্ডিতেরাও স্বদেশে একথা স্বীকার করিয়াছেন :—

Family pride, musical and social history, investments in musical education, the making or breaking of a career, hinge upon an adequate evaluation of talent; and talent by definition is an inherited trait. . . .

Scope of inheritance: We have inherited every element of what we are or can become as human organisms. We develop from this inheritance stock through the operation of environment. Environment is selective in that (1) it permits the outcropping of certain latent capacities, for example walking, talking and laughing, and suppress masses of other capacities by failure of opportunity for functioning; (2) it furnishes training and opportunity for exercises in acts of skill, both mental and physical; (3) it favour specialisation, for example, in music, art and leadership; (4) it holds out rewards and goals which heighten achievement at the sacrifice of other talents and Hirsch says:

Much of heredity's contribution to the individual is either not in evidence at all or only partially active at birth. For this reason it is often wrongly assigned to training, to learning or to conditioning. We refer to such vital characteristics as intelligence, verbalisation, walking and motor and mechanical abilities. These are innate capacities and could never be acquired or learned if they were not potentially present at birth. Their functioning, it is true, is contingent upon neural and muscular structures but these latter are merely an

aspect of the infant's entire psychophysiological maturation, which is genetically predetermined.

Too much emphasis cannot be given to the truth that an infant's functional characteristics and traits and patterns of behaviour during the first two weeks of life are but a fraction of its psychobiological and psychological nature. The rate at which its fertile latencies develop so that they function and become "behaviour," is also largely a matter of inheritance. For a "maturation sequence" is more significant than training. . . . .

—(*Psychology of Music,* Carl Seashore. p. 330-2.)

ভাবার্থ এই যে স্বাভাবিক ক্ষমতা (Talent) বংশানুক্রমিক উত্তরাধিকার। পারিপার্শ্বিক অবস্থা অনুসারে এই ক্ষমতার বিকাশ ও উৎকর্ষ হয়। ক্ষমতার পূর্ণ বিকাশ (Maturation) অনেক সময় শিক্ষা ও অভ্যাসের ফল বলিয়া মনে হইলেও আসলে তাহাও বেশীর ভাগ বংশগত উত্তরাধিকার (inheritance).

অনেক সময়ই আমরা দেখি যে বহু পরিশ্রম ও বৈজ্ঞানিক পদ্ধতিতে ছাত্র ছাত্রীদের শিক্ষা দিয়াও বিশেষ ফল হয় না। স্কুল কলেজে স্বাভাবিক ক্ষমতার বিচার না করিয়া **আমাদের দেশে** ছাত্র-ছাত্রী লওয়া হয়, কাযেই শিক্ষকের শ্রম ব্যর্থ হয়। অনধিকারী লইয়া যে পারিপার্শ্বিক তৈয়ারী হয় তাহার চাপে স্বাভাবিক ক্ষমতা চাপা পড়িয়া যায়। সঙ্গীতের অবনতির ইহাই প্রধান কারণ। আমাদের দেশে heridityর বনিয়াদের উপর জাতিভেদের সংস্কার দাঁড়াইয়া ছিল, এখনও আছে। কাযেই বর্ত্তমান স্কুল কলেজের শিক্ষক ও ছাত্র ছাড়া দেশের সর্ব্বসাধারণ এই সংস্কার ধরিয়া আছে। নিছক জাতিভেদের নিন্দা করিয়া herdityর সংস্কার উড়াইয়া দেওয়া যাইবে না। এই

সংস্কার উড়াইয়া দিবার চেষ্টা করিয়াছেন তাঁহারা, যাঁহারা নিজের স্বাভাবিক ধর্ম্ম অথবা প্রকৃতি না বুঝিয়া—"যে কোনও কার্য যে কোনও লোক করিতে পারে" এই বিশ্বাস পোষণ ও প্রচার করেন। বলা বাহুল্য এই বিশ্বাস আসলে বিশ্বাস নহে—একটি বিরাট ভণ্ডামী। এই ভণ্ডামীর উদ্ভব হইয়াছে মধ্যবিত্ত শ্রেণীর মধ্যে যাহাকে Middle class বলা হয়। ডিমোক্রেসীর মূল সূত্র ইহাই—যে কোনও লোক যে কোনও কার্য শিখিতে ও করিতে পারে। মধ্য শ্রেণী অথবা Middle class এর উৎপত্তি হয় স্কুল কলেজ ও সহরে। সর্ব্বদা জীবিকার পথ অনুসরণে এই মধ্যবিত্ত শ্রেণীর পক্ষে নিজের স্বাভাবিক পথ খুঁজিয়া পাওয়ার অবসর বা উপায় নাই। বলা বাহুল্য সহুরে সভ্যতার পূর্ব্বে এদেশে Middle class ছিল না। শিক্ষার অর্থাৎ বই মুখস্থ করিবার ক্ষমতা সকলেরই আছে, কাজেই ও শিক্ষার মধ্যে heredity স্থান পায় নাই। সঙ্গীতের জগতেও ঠিক এই অবস্থা, স্কুল কলেজ হইতেছে সকলের জন্য, যাহার talent বা বিশেষ ক্ষমতা আছে তাহার জন্য কোনও বিশেষ ব্যবস্থা হইতেছে না। কাজেই সঙ্গীত জগতে বহু পণ্ডিত-মূর্খের সৃষ্টি হইতেছে। মুখস্থ করিয়া পরীক্ষায় পাশ করা যায়, নকল করিয়া ভাল কেরানী হওয়া যায়—অতএব নকল করিয়া ভাল শিল্পী কেন হওয়া যাইবে না? কাজেই এ দেশেও বহু গায়ক নকল ও বিজ্ঞাপনের জোরে নাম করিতেছেন। নকলের চাপে আসল চাপা পড়িবার সম্ভাবনা আসন্ন। পশ্চিম জগতে এই অবস্থা ইতিপূর্ব্বেই হইয়াছে :—

Persons who lack a sense of time or sense of intensity, are common in musical circles. The relative absence of feeling, imagination or intellect in persons who have attained distinction in music is a notorious phenomenon. Many persons prominent in musical circles

perform in a certain mechanical way and are always pronounced unmusical by the connoisseur ; the voice lacks life, the rhythm is mechanical, the tone is cold. In any investigation of heredity, we may have to call such highly trained persons unmusical on the basis of rating in natural capacities. (Ibid. p. 336)

ভাবার্থ।—সঙ্গীতজ্ঞদের মধ্যে সাধারণতঃ এমন অনেক লোক দেখিতে পাওয়া যায় যাঁহাদের লয়জ্ঞানের অভাব, স্বরের ওজন জ্ঞানেরও অভাব। বিশিষ্ট সঙ্গীতজ্ঞের দলে এমন লোক দেখা যায় যাঁহার মধ্যে অনুভূতি, কল্পনা ও বুদ্ধির অপেক্ষাকৃত অভাব আছে। অনেক খ্যাতনামা সঙ্গীতজ্ঞ আছেন যাঁহাদের প্রাণহীন (যন্ত্র চালিত বৎ) সঙ্গীতের জন্য বোদ্ধা বা সমজদার ইহাদিগকে অসাঙ্গীতিক বা বেরসিক বলিয়া থাকেন। ইহাদের স্বরে প্রাণ নাই, ছন্দ যন্ত্রচালিত, ও স্বর অনুভূতি শূন্য। বংশবৈশিষ্ট্যের অনুসন্ধানে আমরা এই উচ্চশিক্ষিত কৌশলী সঙ্গীতজ্ঞদের অসাঙ্গীতিক বলিতে বাধ্য হইতে পারি।

এরূপ বহু লোকের খ্যাতি আমাদের দেশেও আছে। ইহাদের নামের কারণ এই যে pulblicity বা প্রচার কার্য্যে ইহারা দক্ষ। সংবাদপত্রে ও রেডিওতে influence বা দখল থাকিলে অত্যন্ত সহজে নাম প্রচার হইয়া থাকে। সঙ্গীতের বিদ্যালয় যত বেশী হইতেছে এই প্রকার নকল সঙ্গীত তত প্রসার লাভ করিতেছে ও করিবে সন্দেহ নাই। কারণ স্কুল ও কলেজে স্বাভাবিক ক্ষমতা, বংশবৈশিষ্ট্য ইত্যাদির কোনও স্থান নাই। পাশ্চাত্য দেশে নানা যন্ত্রের সাহায্যে Talent বা ক্ষমতা মাপা হইতেছে ও সেই অনুসারে অনেক ক্ষেত্রে ভাল ফল হইতেছে, কিন্তু এদেশে কিছুই হইতেছে না, হইবার আশাও দেখা যাইতেছে না।

ভারতবর্ষের সর্ব্বত্র স্কুল কলেজের ছাত্রদের ও শিক্ষকের অধোগতি

সম্বন্ধে আলোচনা হইতেছে। অধোগতির প্রধান কারণ এই যে স্বাভাবিক ক্ষমতা (Natural Talent) ও বংশ বৈশিষ্ট্যের কোনও মূল্য দেওয়া হয় না। যতদিন কলেজী শিক্ষা আমাদের জাতিগত বনিয়াদের উপর নির্ভর করিয়াছিল ততদিন ফল ভাল হইয়াছে। এখন সেই বনিয়াদ ভাঙিয়া পড়ায় লেখাপড়া ব্যবসায়ে পরিণত। জ্ঞানার্জনের স্পৃহা পাশ করা ছাত্রদের মধ্যে কদাচিৎ দেখা যায়। চাকুরীর জন্য সার্টিফিকেট চাই এবং সেই চাকুরীও বড় চাকুরের আত্মীয় পরিজনের মধ্যে না পড়িলে পাওয়া সম্ভব হয় না। কাজেই জাতিগত সম্বন্ধের প্রভাব অন্যভাবে দেখা যাইতেছে, যাহার সহিত অর্থের সম্বন্ধ, কর্ম্মের নহে। কাজেই শিক্ষার জন্য শিক্ষকের পরিশ্রম বহুলভাবে ব্যর্থ হইতেছে। জাতির বাহিরে যে ভাল শিল্পী হয় না একথা বলিতেছি না।—মানুষের মানসিক ও শারীরিক adaptibility বা নমনীয়তা খুব বেশী। নিছক অর্থলোভে, নামের লোভে বা ক্রোধের বশে শিখণ্ডীর তপস্যা করিয়া অসাধ্য সাধন করা যায়। এইরূপে সর্ব্বত্রই শিক্ষিত লোকে বড় শিল্পী, রাষ্ট্রবিদ, কলাবিদ, পণ্ডিত হইয়াছে ও হইতেছে, কিন্তু এই রকম লোকের বংশে ক্রমশঃ আরও কলাবিৎ ও পণ্ডিতের সৃষ্টি হয়না। নির্ব্বংশের প্রতিষ্ঠা এই ভাবেই ঘটিয়া থাকে। আমাদের সময়েই আমরা এইরূপ কলাবিদ, চিত্রকর, লেখক দেখিতেছি। এইরূপ সামাজিক অবস্থা ধ্বংসের সূচনা করে, পূর্ব্বেও করিয়াছে। মধ্যবিত্ত সম্প্রদায় বিদ্রোহের যুগে এইভাবে আর্টের একটা সাময়িক উন্নতি দেখাইয়া থাকেন। ফরাসী বিপ্লবের সমসাময়িক যুগে ওয়ার্ডস্বার্থ, শেলি, বাইরণ, কোলরিজ, ব্লেকের পর সাহিত্যের যে অধোগতি দেখা যায় এদেশে বঙ্কিম হইতে রবীন্দ্রনাথের পরবর্ত্তী যুগে সেই অধোগতি দেখা দিয়াছে। সঙ্গীতের ক্ষেত্রেও ঠিক

এই কথাই বলা যায়—গত ১৫ বৎসরের মধ্যে সঙ্গীতের দ্রুত অধোগতি দেখা যাইতেছে। ইহার কারণ সম্ভবতঃ এই যে যাঁহারা, শিল্পকলার স্বাভাবিক অধিকারী বা Instinctive Artist নহেন তাঁহারা দুঃখ ও বিদ্রোহের মধ্যে একটা সাময়িক শক্তি লাভ করেন যাহা কতকটা আসল আর্টের সৃষ্টি করে। সেই দুঃখ ও বিদ্রোহের পর রাষ্ট্রীয় ক্ষমতা লাভ করিলে অপর কোনও স্বাভাবিক সৃষ্টিশক্তির সন্ধান তাঁহারা পান না। কাজেই মধ্যবিত্ত যখন ডিমোক্রেসির সাহায্যে রাজনৈতিক ক্ষমতা লাভ করেন তখন তাঁহাদের প্রতিক্রিয়াশীল মনোভাব বিসদৃশ-ভাবে দেখা দেয়। এই সময়ে উপযুক্ত গুণের আদর থাকে না। ইতিহাসে দেখা যায় যে মধ্যবিত্ত শাসন বা Democracy'র সময়ে ঐশ্বর্য্য অধোগতির কারণ হইয়া দাঁড়ায়। মধ্যবিত্তের দরিদ্র মন ঐশ্বর্য্যের বোঝা সামলাইতে পারে না, কোন দিনই পারে নাই। এর জন্য সম্ভবতঃ ম্যাকিয়াভেলি বলিয়াছিলেন যে বুদ্ধিজীবিদের মারিয়া না ফেলিলে প্রগতির সম্ভাবনা নাই। মার্ক্স, টলষ্টয় লেনিন প্রভৃতি মনীষীরা মধ্যবিত্ত সম্বন্ধে অনুরূপ ধারণা পোষণ করিতেন। লেনিন জনসাধারণকে কেতাবী শিক্ষার সাহায্যে শিক্ষিত করিতে নিষেধ করিয়াছিলেন। টলষ্টয় চাষী ও শ্রমিকের কাছে অনেক কিছু শিখিয়াছিলেন জ্ঞান ও চিন্তার দিক দিয়া, কাজেই আর্টের mass-appeal মানিতেন। এদেশে এই সংস্কারের বনিয়াদ বহু প্রাচীন। **শূদ্রের কাছে বিদ্যা শিক্ষা** করিয়া তাহার প্রচার করিবার নির্দ্দেশ ব্রাহ্মণকে দেওয়া হইয়াছে। নানা বৃত্তির শিক্ষা দিবার নির্দ্দেশও দেওয়া হইয়াছে (মনুসংহিতা দ্রষ্টব্য)। কাজেই এখনকার মধ্যবিত্ত শিক্ষকের মত বৃত্তি বা Employment সম্বন্ধে উদাসীন থাকিবার উপায় তাঁহাদের ছিল না। বর্ত্তমানে যেমন স্কুল কলেজ হইতে লক্ষ লক্ষ ছাত্র বাহির

হইতেছে, অথচ আধুনিক শিক্ষক বা ব্রাহ্মণ সম্প্রদায়ের সাধারণ শিক্ষিতের জীবিকা অথবা বৃত্তি সম্বন্ধে কোনও দায়ীত্ব নাই, পূর্ব্বে যে অবস্থা ছিল না। কাজেই নানা রকম শিল্পকলার নিয়ম সূত্রবদ্ধ করিয়া গ্রন্থ প্রণয়ন করা হইয়াছিল ও সেই সব নিয়ম নানা প্রাদেশিক ভাষার মধ্য দিয়া সাধারণে ছড়াইয়া পড়িয়াছে তাহার বহু নিদর্শন এখনও আমাদের চোখের সামনে রহিয়াছে। চিরকালই শ্রমিক ও পণ্ডিত গায়ক ও শাস্ত্রবিৎ শিল্পী ও শিল্প-শাস্ত্রের মধ্যে সহযোগিতা ছিল যাহা বর্ত্তমান যুগে কলেজী শিক্ষার আমলে লোপ পাইয়াছে। এখনকার শিক্ষিত সম্প্রদায়,—যাহা লইয়া মধ্যবিত্ত সমাজ গঠিত, তাঁহারা যে সর্ব্বপ্রকার দেশীয় বিদ্যা হইতে কতদূর বিচ্ছিন্ন এবং দেশের লোক যে তাঁহাদের সঙ্গে সংযোগ স্থাপনের জন্য ব্যস্ত নহে তাহা তাঁহারা বুঝিতে পারেন না বা বুঝিতে চাহেন না।

কাজেই Masses বলিতে আমরা যে অশিক্ষিত জনসমাজ বুঝিয়া থাকি পাশ্চাত্য ও প্রাচ্যমনীষীরা তাহা বুঝেন নাই। এই ভুল ধারণার কারণ এই যে বর্ত্তমান শিক্ষিত সমাজ বুদ্ধির এক কৃত্রিম মাপকাঠি করিয়াছেন—অর্থাৎ চাক্ষুষ অক্ষর পরিচয় (literacy) গণিতের জ্ঞান, ভূগোল ইত্যাদি না জানিলে তাহারা অশিক্ষিত। বস্তুতঃ অঙ্কশাস্ত্রের পরোক্ষ জ্ঞান—যাহা পুস্তকে থাকে ও প্রত্যক্ষ জ্ঞান—যাহা কাজে লাগে এই দুইয়ের ভেদ তাঁহারা বোঝেন না। যেমন স্কুলের ছাত্র সংখ্যা গণিতে শেখে কিন্তু মাত্রা গণিতে গেলে লয় থাকে না। যে শুদ্ধ লয়ে মাত্রা গুনিতে পারে—সে সংখ্যাও শেখে লয়ও শেখে এবং সংখ্যার প্রত্যক্ষ জ্ঞান লাভ করে। সঙ্গীতের তালের ও ছন্দের ন্যায় Instinctive Mathematics-এর পর্য্যায়ে পড়ে এবং ব্যক্তির সহিত তাহার নিকট সম্বন্ধ। এই ভাবে সূত্রধর ও রাজমিস্ত্রী Instinc-

tive Mathematician। ইহাদের Instinct বা স্বাভাবিক ক্ষমতার সহিত যোগ রাখিয়া শাস্ত্র গড়িলে সমাজের উপকার—নতুবা ব্যর্থশ্রমে জীবন ব্যর্থ। এই পরস্পর সম্বন্ধের উপর সঙ্গীত-শাস্ত্র। মতঙ্গের বৃহদ্দেশীতে দেশী রাগের ব্যাখ্যায় যে বিস্তৃত কলাকৌশলের উল্লেখ রহিয়াছে তাহার অনেকগুলি কৌশল বর্ত্তমানে আছে বটে কিন্তু অনেক প্রকার কৌশল লুপ্ত হইয়াছে। একথা পরে বলিতেছি। কাযেই অনুসন্ধান করিলে দেখা যায় যে বর্ত্তমান "খেয়াল" গানের মধ্যে নতুন কিছুই নাই, তাহার প্রত্যেক অঙ্গ ও আরও অনেক অঙ্গ বা লিখিত গায়নপদ্ধতি মোগলপূর্ব্ব যুগে প্রচলিত ছিল। কথিত বা লিখিত ভাষার কোনও প্রাধান্য গানে ছিল না। কলাকৌশলের মধ্যে কথিত ভাষার উল্লেখ কদাচিৎ পাওয়া যায়। প্রাদেশিক সঙ্গীতের মধ্যে এই সমস্ত কলাকৌশল ছিল।

কাজেই Folk Music বলিয়া কোনও পৃথক সহজ পদ্ধতি এদেশে ছিলনা। Folk Music বলিতে গায়ক **সমাজের** বা **জাতির** বাহিরে অন্যান্য লোকের সহজ গান কাব্য সঙ্গীত Lyric poems বুঝাইতে পারে। কিন্তু কৌশলী গায়ক ও বাদকের জাতিগত সংখ্যা বহু ছিল একথা বেশ বোঝা যায়। Masses বা সাধারণ লোক যে কৌশলবিহীন নহে একথা এখনও এদেশের যাদুকর সম্প্রদায়কে দেখিলেই বুঝা যাইবে। তাহাদের কৌশল জানিয়াও তাহাদের মত ভেল্কী ষ্টেজের যাদুকররা দেখাইতে সক্ষম নহেন একথা স্বীকৃত। আপাততঃ আধুনিক শিক্ষিত বা ব্রাহ্মণ সম্প্রদায় যাঁহারা Compulsory Education প্রচার করিতেছেন তাঁহাদের মস্তিষ্কে একথা প্রবেশ করে না যে পুঁথিগত বিদ্যা ও ব্যাঙ্কের

জার্ম্মান মনীষী Oswald Spengnler Instinctive Art ও Science সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা করিয়াছেন—Decline of the West, vol. 1—দ্রষ্টব্য।

টাকা "কার্য্যকালে সমুৎপন্নে ন সা বিদ্যা ন তদ্ধনম্"। বর্ত্তমানে আমরা জনসাধারণ হইতে কি ভাবে বিচ্ছিন্ন হইয়া আছি তাহা কয়েকটি বিষয় হইতে সহজে বুঝা যায়।

ফলিত জ্যোতিষের সাহায্যে কৃষিজীবনের নিয়ম অনেকেই জানেন। বাংলায় খনার বচন, বেহারে বচ্চন কা দোহা ইত্যাদি সহজ সরল জ্যোতিষের হিসাব লোকের মুখে মুখে চলিয়া আসিতেছে। সরকারী মিটিওরলজিক্যাল রিপোর্ট তাহাদের কানে আজও পৌছায় নাই, কারণ কার্য্যকালে কাযে আসে না। শুভঙ্করের গণিতের হিসাবও এই সহজ ভাবে সূত্রবদ্ধ নিয়ম। সঙ্গীতের "দোহাও" এই ভাবে সহজ হিন্দী ভাষায় প্রচার করা হইয়াছিল। এগুলি গায়কেরা ব্যবহার করিয়াছেন, কাযে লাগাইয়াছেন। এই জ্যোতিষ গণিত, আয়ুর্ব্বেদ, সঙ্গীতশাস্ত্র এমনকি রাষ্ট্রশাসন ও সমাজতত্ব মহাভারত 'কথার' সাহায্যে যে ভাবে সাধারণের মধ্যে স্বাভাবিক ভাবে ছড়াইয়া পড়িয়াছিল ও এখনও ছড়াইয়া আছে তাহা Compulsory Education দ্বারা করা হয় নাই। যাহা কাযে লাগে তাহা আপনি নিজের মর্য্যাদায় গৃহীত হয়। পাণ্ডিত্যের সহিত ক্রিয়াসিদ্ধির, Theory-র সহিত Practice-এর সহযোগ এইভাবে সহজে সাধিত হওয়ায় আমাদের শাস্ত্রীয় সঙ্গীত আয়ত্ত করিবার জন্য যে বহুল পরিশ্রমের প্রয়োজন তাহা মধ্যবিত্ত কলেজী শিক্ষার কল্পনাতীত। ইহার মূল ছিল Instinctive talent—স্বধর্ম্ম,—অধিকার বা স্বাভাবিক চেষ্টা যাহা না থাকিলে উচ্চতর আর্ট সম্ভব নহে।

রামায়ণ, মহাভারত, পুরাণ, যোগ, দর্শন এইভাবেই লোকসমাজে প্রচারিত হইয়াছে। কিন্তু আজ বর্ত্তমানের কাব্য সাহিত্য সহুরে লোকের পাণ্ডুর, কৃত্রিম ও প্রাণহীন জীবনের কাহিনী গ্রামের জীবনে ছড়াইয়া পড়িতেছে না। ঠিক সেই কারণে সহুরে লোকের কৃত্রিম সঙ্গীত

শিখিবার জন্য চাষী গৃহস্থ ব্যস্ত নহে কিন্তু শাস্ত্রীয় সঙ্গীত শিখিবার জন্য গ্রামের গৃহস্থ গান শিখিতে আসে।

বর্ত্তমানে সঙ্গীতের গ্রন্থ গায়কেরা লুকাইয়া ব্যবহার করেন প্রত্যক্ষ স্বীকার করেন না। ইহার কারণ শিক্ষিত লোকের উপর সন্দিগ্ধ দৃষ্টি তাঁহাদের আছেই, বোধহয় এখনও অনেকদিন থাকিবে।

সঙ্গীতের কলাকৌশলের বৈচিত্র্য এখনও বংশপরম্পরায় অনেক গায়কবংশে আছে। কিন্তু যাঁহাদের আমরা পেশাদার গায়ক বলি তাঁহারাও অনেকে বংশগত পেশাদার নহেন। অপরপক্ষে আধুনিক শিক্ষিত সমাজেও বংশপরম্পরায় সঙ্গীতের স্বাভাবিক ক্ষমতা দেখা যায়। এই উভয় ক্ষেত্রে স্বাভাবিক ক্ষমতার মর্য্যাদা দেওয়া যতদিন সম্ভব না হয় ততদিন সঙ্গীতের উন্নতি সম্ভব মনে হয়না। **Instinctive artist**-কে স্বীকার করার ও মর্য্যাদা দিবার লোকের অভাব ঘটিতেছে। মর্য্যাদা দিবার ক্ষমতা উপযুক্ত লোকের হাতে না থাকিলে আর্টের লোপ অবশ্যম্ভাবী।

এই মর্য্যাদা দিবার প্রধান ক্ষমতা রাষ্ট্রের পরিচালকদের হাতে। যখন রাষ্ট্রের পরিচালনা স্বাভাবিক ক্ষমতার উপর প্রতিষ্ঠিত ছিল তখন মর্য্যাদায় ত্রুটি বা ভুল হয় নাই। যেমন তানসেনের মর্য্যাদা আকবর দিয়াছিলেন ও সেই মর্য্যাদার উপর একটি গায়ক ও শিল্পীবংশের স্থানীয় প্রতিষ্ঠা হইয়াছিল। তখন উপযুক্ত কৌশল লোকে মানিয়া লইত কাজেই তানসেন নিজে গায়কবংশ সম্ভূত কিনা একথা উঠে নাই, কর্ম্মের উৎকর্ষই প্রমাণ যদি এই উৎকর্ষ প্রাণবন্ত হয়। ব্যক্তির মত বংশেরও আয়ু আছে, কাযেই নূতন যুগে গুণ ও কর্ম্মগত বর্ণপ্রতিষ্ঠা প্রয়োগ হয়। এখন মধ্যবিত্ত কেরানী জাতীয় জীবের হাতে মর্য্যাদার ভার পড়িয়াছে। ইহারা **Intellectual proletariat** অথবা বুদ্ধি-

শ্রমজীবী। এই বুদ্ধিজীবীরা দিন মজুরী করেন ও তাহাই করাইয়া শিল্পীদের সাহায্যে চাকুরী ও অর্থ উপার্জ্জন করিতেছেন। যেমন রেডিওতে, গ্রামোফোন কোম্পানীতে, সিনেমাতে। রেডিওতে গায়কের দাম হয় তখন, যখন সাধারণে তাহার মর্য্যাদা দিয়াছে। বলা বাহুল্য সঙ্গীতানভিজ্ঞ মধ্যবিত্ত জনসাধারণ সাময়িকভাবে এক একজন কলাবিৎকে বড় করে, তারপর তাহার নাম যখন থাকেনা তখন তাহাকে পরিত্যাগ করা হয়। রেডিওর চাকুরীজীবি ডিউটিকারী Staff-আর্টিষ্ট ভাল শিল্পী হইলেও তাঁহাকে অর্ব্বাচীন বেসুরা গায়ক গায়িকার সঙ্গে সঙ্গত করিতে হয়, কাযেই ক্রমশঃ তাঁহারাও বেসুরা ও বেতালা হইয়া পড়িবেন ও পড়িতেছেন—না হইয়া উপায় নাই! মধ্যবিত্তের বা Middle class-এর এই শাসনে প্রতি প্রতিষ্ঠানে জুয়াচুরী ও নকলের আদর। পরিশ্রমী লোকের উপর অত্যাচার ও অনভিজ্ঞের হাতে ক্ষমতা প্রসার লাভ করিতেছে। পরিশ্রমী ও উপযুক্ত লোক যখন মর্য্যাদা ও সম্মান না পাইয়া অপমান পায় তখন রাষ্ট্রের ধ্বংস অনিবার্য্য। সর্ব্বত্র সেই এক মধ্যবিত্ত মূলসূত্র প্রকাশমান—সকলেই সব কায পারে। কেবল সরকারী সাহায্য পাইলেই হইল।

কাযেই একথা যেন কেহ মনে না করেন যে সঙ্গীতের স্বরলিপি ও শিক্ষার বিস্তার হইলেই সঙ্গীতের উৎকর্ষ হইবে। তাহা হয় নাই। প্রাচীন ইহুদীরা জেরুসালেমে যে সঙ্গীত কলেজ বা স্কুল করে তাহাতে চার হাজার ছাত্র-ছিল, পরে ইহুদীদের নিজস্ব সঙ্গীত বিলুপ্ত হইয়াছে। শিক্ষার সঙ্গে প্রাণের যোগ Education এর সঙ্গে Instinct এর যোগ না হইলে সমস্ত শিক্ষাই ব্যর্থ হইয়া থাকে।

বর্ত্তমান বৈজ্ঞানিক সভ্যতা মধ্যবিত্ত শ্রেণীর সৃষ্টি। বুদ্ধিজীবিরা নানা যন্ত্রের সাহায্যে শ্রমিকের নিজস্ব ক্ষমতা অপহরণ করিয়াছে, সেই

ভাবে সঙ্গীতশিল্পীরাও বুদ্ধিজীবির অধীনে আসিয়া পড়িতে বাধ্য হইয়াছেন। এই যন্ত্র-সভ্যতার মূলসূত্র হইল কায সহজসাধ্য ও ফলপ্রসূ হওয়া প্রয়োজন। কায সহজ ও ফলপ্রসূ হইয়াছে সন্দেহ নাই কিন্তু মোটের উপর বহু আগ্নেয় ও বৈদ্যুতিক শক্তি ব্যবহার করিয়া, এবং দৈনিক আটঘণ্টা খাটিয়াও আমরা গ্রাসাচ্ছাদনের ব্যবস্থা করিতে পারিতেছিনা। অপেক্ষাকৃত অসভ্য অবস্থায় মানুষ গ্রাসাচ্ছাদনের জন্য কখনও দৈনিক এত পরিশ্রম করিতে বাধ্য হয় নাই। সেইজন্য সঙ্গীতের জন্য যথেষ্ট অবসর ছিল শিল্পীর মর্য্যাদা দিবার ক্ষমতা ছিল। এত যন্ত্র ও এত শক্তির ব্যবস্থা করিয়াও যাহারা শিল্পচর্চ্চার অবসর পায়না তাহাদের বুদ্ধির গৌরব ইতিহাসে রক্তাক্ষরে লেখা থাকিবে সন্দেহ নাই।

পাশ্চাত্যজগতের সহিত বর্ত্তমান ভারতের মধ্যবিত্ত শ্রেণীর এক বিরাট পার্থক্য এই যে প্রতীচ্যে যে-সভ্যতা গড়িয়া উঠিয়াছে তাহা ছাড়া অন্য কোনও সভ্যতা নাই। কাযেই দেশের জনসাধারণের সঙ্গে শিক্ষিত বুদ্ধিজীবীর কতকটা যোগ আছে, যদিও সে দেশেও জনসাধারণ বুদ্ধিজীবীকে শ্রদ্ধা বা বিশ্বাস করেনা। আমাদের দেশের বুদ্ধিজীবী **ভারতীয় বিদ্যার** কোনও মূল্য আছে বলিয়া মনে করেন না; যে কারণে য়ুনিভার্সিটীতে সঙ্গীতের শিক্ষার ব্যবস্থা করা সহজে সম্ভব হয় না। ৺স্যার আশুতোষ ১৯২৩ সালে কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ে সঙ্গীতের ব্যবস্থা করিয়াছিলেন, তাঁহার মৃত্যুর পর সমস্ত ধামাচাপা পড়িয়া যায়, আজও তাহাই পড়িয়া আছে। বিশ্ববিদ্যালয়ের প্রফেসররা হরতনের সাহেব সাজিয়া বসিয়া আছেন, আজও বুঝেন নাই যে চিড়িতনের গোলামের চেহারা পরিস্ফুট হইয়া উঠিয়াছে। ইঁহাদের বিশ্বাস যে নকল নবিশ শিক্ষা পদ্ধতি নানা scheme এর ভিতর দিয়া জনসাধারণে চালাইয়া দেওয়া যাইবে এবং তাহাতে অনেক চাকুরী বাড়িয়া যাইবে,

টাকা গুনিবার কাযে আরও কেরাণী, সেক্রেটারী ইত্যাদি প্রয়োজন হইবে। আরও ভালো চাকুরী হইবে, মধ্যবিত্ত শ্রেণীর অবস্থার উন্নতি হইবে। প্রতিদিন ছয় ঘণ্টা ধরিয়া ইতিহাস ভূগোল, অঙ্ক, ইংরাজী সংস্কৃত, বাংলা, স্বাস্থ্যতত্ত্ব পড়াইলেই সমস্ত লোক শিক্ষিত ও স্বাস্থ্যবান হইবে। অন্ন-বস্ত্র কে যোগাইবে, কেন ষ্টেট? ট্রাক্টরের সাহায্যে সমস্ত লোককে আর অন্ন বস্ত্র গৃহ যোগাইতে পারিবেনা? আর কেরানী-গিরির জন্য টেবিল চেয়ার ডেস্ক মাথার উপর বৈদ্যুতিক পাখা? তারপর রাত্রি বেলায় গলির ধারে হাতপাখার বাতাস খাইতে খাইতে আপিসের চর্চ্চা ইহাই ত মধ্যবিত্ত স্বর্গ।—যেখানে দাসত্বের উজ্জ্বল আড়ম্বর এবং স্বাধীনতা ও বিশ্রামে দৈন্য কলহ, দারিদ্র্য। দাস-সভ্যতা বা slave culture-এর এই চেহারা, বহু প্রাচীন-সহরের ধ্বংসের সঙ্গে ইহার সাময়িক অবসান হয়।

এইরূপ মনোভাবের যে বংশানুক্রমিক বিবর্ত্তন তাহা যে নকল নবিশী ছাড়া অন্য কিছু করিতে পারিবেনা তাহা স্বাভাবিক। কাযেই রেডিওতে নকল গান চতুর্দ্দিকে। কি কুক্ষণে আবদুল করিমের রেকর্ড, হীরাবাই, রোশেনারার রেকর্ড বাহির হইয়াছিল। চতুর্দ্দিকে হীরাবাই রোশেনারার কণ্ঠস্বর, ওঙ্কার নাথের নকল। কণ্ঠস্বরের নকল। দু-একটি বাহ্যিক আড়ম্বরের নকল যেমন কবির চুল দাড়ির নকল, হাতের লেখার নকল। স্বরজ্ঞানহীন দেশে তাহাই আর্ট বলিয়া চলিয়া যাইতেছে। নিজের চেহারা অপরের মত করিয়া গড়িবার চেষ্টা চলিয়াছে। ক্রমশঃ নিজের ব্যক্তিগত বৈশিষ্ট্য লোকে ভুলিতেছে। এটি প্রকৃতির প্রতিশোধ, কারণ ব্যক্তিগত বৈশিষ্ট্য প্রধানতঃ স্বাভাবিক **Instinctive** অতএব বংশগত। দ্বিতীয়তঃ অভ্যাসগত বা **cultured**। বংশগত বা স্বভাবধর্ম্মকে অস্বীকার করিয়া যে কর্ম্মজীবন

তাহাতে ব্যক্তিগত **স্বধর্ম্মকে** অস্বীকার করিয়া যে শিক্ষাপদ্ধতির প্রতিষ্ঠা হইয়াছে তাহার ফলে নানা উন্মাদনার প্রসার। কাযেই আশ্চর্য্য নহে যে যে-দেশে এই প্রকার শিক্ষার প্রসার যত বেশী, উন্মাদের সংখ্যাও তত বেশী, যেমন আমেরিকায় উন্মাদ রোগ ভয়াবহ আকার ধারণ করিয়াছে (**Man the Unknown—Dr. Carrel** দ্রষ্টব্য।)

নিজেদের **স্বধর্ম্ম** বা স্বাভাবিক ক্ষমতা অস্বীকার করিয়া আমরা যে-কারণে পাশ্চাত্য সভ্যতার আনুষ্ঠানিক নকল করিতেছি, ঠিক সেই কারণেই নকল নবীশ গায়ক আব্দুল করিম অথবা গোলাম আলি বা যে-কোনও গায়কের কণ্ঠস্বরের অনুকরণ, মুখভঙ্গি ও অঙ্গভঙ্গির অনুকরণ। কেদার নাথ বন্দ্যোপাধ্যায়ের কামাল মিঞার গল্প (দিল্লীকা লাড্ডু) বাস্তবিক ঘটনা। এরকম কামাল মিঞা এখনও অনেক আছেন ও তাঁহাদের অনুকরণকারীরও অভাব নাই। কিন্তু প্রত্যেক **নামী** গায়কই সুকণ্ঠের জন্য প্রসিদ্ধ। নিজের কণ্ঠস্বর প্রকৃত ভাবে উপলব্ধি করিয়া তাহাকে **স্বধর্ম্ম** অনুসারে কৌশলী ও সুমিষ্ট করা কণ্ঠ সঙ্গীতের **প্রধান** সাধনা।

অনুকরণপ্রিয়তা ও নকল প্রতিষ্ঠার এক প্রধান কারণ এই যে মধ্যবিত্ত সমাজের পারিপার্শ্বিকের মধ্যে গুণের মর্য্যাদা দিবার কেহ থাকে না। যেমন গায়ক গোষ্ঠির অন্তর্ভুক্ত কোনও উদীয়মান গায়ক অল্প কৌশল ও অল্প সিদ্ধি লইয়া আস্ফালন করিলে তাহার তখনই শাসন হয়। যেখানে আত্মীয় পরিজনের মধ্যে বা পারিপার্শ্বিক সমাজে এই বোদ্ধার ও গুরুর শাসন নাই সেখানে অতি অল্প সিদ্ধিতে লোক আত্মহারা, যশোন্মাদ হইয়া পড়ে। অনেক কাল্পনিক নতুনত্ব সংবাদ পত্রে প্রচারিত হয় কিন্তু প্রতিষ্ঠিত হয় না। আবার অনেক সময় প্রকৃত গুণীর মর্য্যাদা মধ্যবিত্ত সমাজে

হয় না। য়ুরোপীয় সমাজে বহুদিন হইতেই এই Middle Class Mentality বা মধ্যবিত্ত মনোভাবের জন্য বিশিষ্ট সঙ্গীতের দুর্গতি হইয়াছে। বহু উদাহরণ দেওয়া যায়—একটি বিশেষ-দৃষ্টান্ত মোজার্ট। রাজ সভায় তাঁহাকে এক নগণ্য কর্ম্ম দেওয়া হয়, অন্য সঙ্গীতজ্ঞের ইচ্ছায় তাঁহাদের নীচে এবং নির্দ্ধারিত বেতনের তৃতীয়াংশ তাঁহাকে দেওয়া হয়। ইহাতে মোজার্টের মন ভাঙিয়া যায় কারণ তিনি বোঝেন যে ইহা মর্য্যাদা নহে, ভিক্ষা। কিন্তু এই সময়েই তখনকার প্রতিষ্ঠিত ও বিখ্যাত সঙ্গীতজ্ঞ (Joseph Haydn) হেডন মোজার্টের পিতাকে বলিলেন, "ঈশ্বরের নামে শপথ করিয়া বলিতেছি যে আপনার পুত্রের সমান রচয়িতা (Composer) হয় নাই।" য়ুরোপীয় রচয়িতাদের জীবনী আলোচনা করিলে দেখা যায় যে প্রায় প্রত্যেককে **গানের মাষ্টারী** করিয়া বাঁচিতে হইয়াছে। এইভাবে য়ুরোপের বিখ্যাত সঙ্গীত-শিল্পী ও রচয়িতাদের অনেকেই দারিদ্র্যের মধ্যে প্রাণত্যাগ করেন, যদিও তাঁহাদের রচনা ব্যবসায়ী ও শিল্পীর খোরাক আজও জোগায়। অথচ এই দেশে আকবরের মত সম্রাট্ তানসেনের ও অন্যান্য আরও অনেকের মর্য্যাদা দিয়াছিলেন, সম্রাট্ জাহাঙ্গীর এক অজ্ঞাত সানাইবাদককে সোনা দিয়া ওজন করিয়া তাঁহার মর্য্যাদার হিসাবে দেন ('Memoirs' দ্রষ্টব্য)। তখনকার সমাজ প্রাচীন বনিয়াদের উপরই দাঁড়াইয়াছিল। কাযেই আর্থিক ভেদাভেদ—যাহা বর্ত্তমান সমাজ ব্যবস্থার বনিয়াদ—ধনী ও দরিদ্রের কৃত্রিম ব্যবধান সৃষ্টি করে নাই। তখনকার রাজা ও ধনী আডাম স্মিথ ও মার্শাল না পড়ায় একথা বুঝিতেন যে আর্থিক ভেদ করপ্রথার (Taxation) উপর নির্ভর করে—যাঁহারা ধনী তাঁহাদের **প্রত্যেকেরই** গুণগত মর্য্যাদা দিবার দায়িত্ব আছে।

বৃটিশ শাসনের পূর্ব্বে দেশীয় রাজারা ও সঙ্গীতজ্ঞের মর্য্যাদা দিতে ভুল করেন নাই তাহা অনেক ওস্তাদী খানদান বা বংশের ইতিহাস হইতেই বুঝা যাইবে। পরে বৃটিশ শাসনে সঙ্গীতজ্ঞগণেরা মাষ্টার হইতে বাধ্য হইয়াছে। পূর্ব্বেই বলিয়াছি আমাদের দেশে পাণ্ডিত্য ও শাস্ত্রের সঙ্গে শিল্পের ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ বরাবর ছিল; মোগলযুগে কমিয়া গেলেও লুপ্ত হয় নাই। প্রত্যেক শাস্ত্রীয় গ্রন্থেই আমরা প্রচলিত পরিবর্ত্তনশীল নিয়ম সূত্রবদ্ধ করার প্রচেষ্টা দেখিতে পাই এবং এই সূত্রের সাহায্যে নূতন কলাকৌশলের প্রতিষ্ঠা ও প্রচলন হইয়াছে। অপেক্ষাকৃত আধুনিক যুগে বেঙ্কটমুখী কর্ণাটকী সঙ্গীত পদ্ধতি সূত্রবদ্ধ করেন এবং গায়কেরা—বিশেষতঃ ত্যাগরাজ—ঐ পদ্ধতি অনুসারে নানা গান রচনা করেন। একেবারে আধুনিক যুগে পণ্ডিত ভাতখণ্ডে তাঁহার বিখ্যাত ক্রমিক সঙ্কলন গ্রন্থে এই প্রচেষ্টা করিয়াছেন এবং এই গ্রন্থের সাহায্যে আজ পেশাদার গায়কেরা নানা লুপ্ত, লুপ্তপ্রায় ও নূতন রাগের সৃষ্টি করিতেছেন—কিন্তু গোপনে করিতেছেন, কারণ তাহা না হইলে যুগধর্ম্মের জুয়াচুরী চলে না। অন্য কোনও সঙ্কলন ইহার তুল্যও নহে। কিন্তু এই সঙ্কলনের ও তাঁহার পঞ্চাশবর্ষব্যাপী অসাধ্য সাধনের ইতিহাসকে নগণ্য প্রতিপন্ন করিবার মধ্যবিত্ত প্রচেষ্টা হইতেছে। একটি দৃষ্টান্ত এই বৎসরের শারদীয় যুগান্তরে দেখা যাইবে। এই সংখ্যায় শ্রীঅমিয়নাথ সান্যাল প্রবন্ধ লিখিয়াছেন (রাগ ও রাগশিল্প—পৃঃ ১০০) ইহাতে লেখক লক্ষ্য করেন নাই যে ক্রমিক পদ্ধতির গানগুলি বিখ্যাত সঙ্গীত-শিল্পীদের রচনার স্বরলিপি, ভাতখণ্ডেজীর নিজস্ব রচনা ইহাতে অল্পই আছে। বলা বাহুল্য এরূপ নানা বিভিন্ন রচনার সমাবেশ এক নিয়মে ফেলা সহজ কায নহে। সামান্য অসামঞ্জস্য থাকিতেই পারে কারণ আর্ট বা ভাষা ব্যাকরণের সমস্ত নিয়ম সব সময়ে মানে না

হয় না। য়ুরোপীয় সমাজে বহুদিন হইতেই এই Middle Class Mentality বা মধ্যবিত্ত মনোভাবের জন্য বিশিষ্ট সঙ্গীতের দুর্গতি হইয়াছে। বহু উদাহরণ দেওয়া যায়—একটি বিশেষ-দৃষ্টান্ত মোজার্ট। রাজ সভায় তাঁহাকে এক নগণ্য কর্ম্ম দেওয়া হয়, অন্য সঙ্গীতজ্ঞের ইচ্ছায় তাঁহাদের নীচে এবং নির্দ্ধারিত বেতনের তৃতীয়াংশ তাঁহাকে দেওয়া হয়। ইহাতে মোজার্টের মন ভাঙিয়া যায় কারণ তিনি বোঝেন যে ইহা মর্য্যাদা নহে, ভিক্ষা। কিন্তু এই সময়েই তখনকার প্রতিষ্ঠিত ও বিখ্যাত সঙ্গীতজ্ঞ (Joseph Haydn) হেডন মোজার্টের পিতাকে বলিলেন, "ঈশ্বরের নামে শপথ করিয়া বলিতেছি যে আপনার পুত্রের সমান রচয়িতা (Composer) হয় নাই।" য়ুরোপীয় রচয়িতাদের জীবনী আলোচনা করিলে দেখা যায় যে প্রায় প্রত্যেককে **গানের মাষ্টারী** করিয়া বাঁচিতে হইয়াছে। এইভাবে য়ুরোপের বিখ্যাত সঙ্গীত-শিল্পী ও রচয়িতাদের অনেকেই দারিদ্র্যের মধ্যে প্রাণত্যাগ করেন, যদিও তাঁহাদের রচনা ব্যবসায়ী ও শিল্পীর খোরাক আজও জোগায়। অথচ এই দেশে আকবরের মত সম্রাট্ তানসেনের ও অন্যান্য আরও অনেকের মর্য্যাদা দিয়াছিলেন, সম্রাট্ জাহাঙ্গীর এক অজ্ঞাত সানাইবাদককে সোনা দিয়া ওজন করিয়া তাঁহার মর্য্যাদার হিসাবে দেন ('Memoirs' দ্রষ্টব্য)। তখনকার সমাজ প্রাচীন বনিয়াদের উপরই দাঁড়াইয়াছিল। কাযেই আর্থিক ভেদাভেদ —যাহা বর্ত্তমান সমাজ ব্যবস্থার বনিয়াদ—ধনী ও দরিদ্রের কৃত্রিম ব্যবধান সৃষ্টি করে নাই। তখনকার রাজা ও ধনী আডাম স্মিথ ও মার্শাল না পড়ায় একথা বুঝিতেন যে আর্থিক ভেদ করপ্রথার (Taxation) উপর নির্ভর করে—যাঁহারা ধনী তাঁহাদের **প্রত্যেকেরই** গুণগত মর্য্যাদা দিবার দায়িত্ব আছে।

বৃটিশ শাসনের পূর্ব্বে দেশীয় রাজারা ও সঙ্গীতজ্ঞের মর্য্যাদা দিতে ভুল করেন নাই তাহা অনেক ওস্তাদী খানদান বা বংশের ইতিহাস হইতেই বুঝা যাইবে। পরে বৃটিশ শাসনে সঙ্গীতজ্ঞগণেরা মাষ্টার হইতে বাধ্য হইয়াছে। পূর্ব্বেই বলিয়াছি আমাদের দেশে পাণ্ডিত্য ও শাস্ত্রের সঙ্গে শিল্পের ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ বরাবর ছিল; মোগলযুগে কমিয়া গেলেও লুপ্ত হয় নাই। প্রত্যেক শাস্ত্রীয় গ্রন্থেই আমরা প্রচলিত পরিবর্ত্তনশীল নিয়ম সূত্রবদ্ধ করার প্রচেষ্টা দেখিতে পাই এবং এই সূত্রের সাহায্যে নূতন কলাকৌশলের প্রতিষ্ঠা ও প্রচলন হইয়াছে। অপেক্ষাকৃত আধুনিক যুগে বেঙ্কটমুখী কর্ণাটকী সঙ্গীত পদ্ধতি সূত্রবদ্ধ করেন এবং গায়কেরা—বিশেষতঃ ত্যাগরাজ—ঐ পদ্ধতি অনুসারে নানা গান রচনা করেন। একেবারে আধুনিক যুগে পণ্ডিত ভাতখণ্ডে তাঁহার বিখ্যাত ক্রমিক সঙ্কলন গ্রন্থে এই প্রচেষ্টা করিয়াছেন এবং এই গ্রন্থের সাহায্যে আজ পেশাদার গায়কেরা নানা লুপ্ত, লুপ্তপ্রায় ও নূতন রাগের সৃষ্টি করিতেছেন—কিন্তু গোপনে করিতেছেন, কারণ তাহা না হইলে যুগধর্ম্মের জুয়াচুরী চলে না। অন্য কোনও সঙ্কলন ইহার তুল্যও নহে। কিন্তু এই সঙ্কলনের ও তাঁহার পঞ্চাশবর্ষব্যাপী অসাধ্য সাধনের ইতিহাসকে নগণ্য প্রতিপন্ন করিবার মধ্যবিত্ত প্রচেষ্টা হইতেছে। একটি দৃষ্টান্ত এই বৎসরের শারদীয় যুগান্তরে দেখা যাইবে। এই সংখ্যায় শ্রীঅমিয়নাথ সান্যাল প্রবন্ধ লিখিয়াছেন (রাগ ও রাগশিল্প—পৃঃ ১০০) ইহাতে লেখক লক্ষ্য করেন নাই যে ক্রমিক পদ্ধতির গানগুলি বিখ্যাত সঙ্গীত-শিল্পীদের রচনার স্বরলিপি, ভাতখণ্ডেজীর নিজস্ব রচনা ইহাতে অল্পই আছে। বলা বাহুল্য এরূপ নানা বিভিন্ন রচনার সমাবেশ এক নিয়মে ফেলা সহজ কায নহে। সামান্য অসামঞ্জস্য থাকিতেই পারে কারণ আর্ট বা ভাষা ব্যাকরণের সমস্ত নিয়ম সব সময়ে মানে না

এবং এই নিয়মের মধ্যেই ব্যতিক্রমের নিয়মও দেখিতে হয়, তাহাও শাস্ত্রীয় নিয়ম। সান্যাল মহাশয় লিখিতেছেন :—

"অবান্তর, আকস্মিক, ও অনিয়মিত ঘটনাগুলিকেই নিয়ম বলে স্বীকার করে রাগবস্তুর নামকরণ ও রূপসিদ্ধি নিতান্তই অবান্তর বলে উপপন্ন হয়। তার একটি জাজ্বল্যমান দৃষ্টান্ত লওয়া যাইতে পারে।

"ক্রমিক পুস্তকমালিকা দুসরে পুস্তক নামে গান, রাগ ও স্বরলিপির গ্রন্থে (পণ্ডিত ভি. কে. জোশী প্রণীত এবং বি. এম. সুকথনকর এম. এ. এল. এল. বি.; সলিসিটর বোম্বাই কর্ত্তৃক প্রকাশিত, লক্ষ্ণৌ ম্যারিস কলেজের পাঠ্য পুস্তক বলে খ্যাত আছে)। ২৭৫ পৃষ্ঠায় "মারবা" রাগ সম্বন্ধে বলা হয়েছে যে কোমল ঋষভ স্বরই মারবা রাগের বাদীস্বর ইত্যাদি। এ থেকে বুঝা গেল যে মারবা রাগের চিহ্নসূচক একটি নিয়ম বা লক্ষণ নির্দ্দেশ করা হল।

"কিন্তু এর পরে পরপর সাতাশটি মারবা রাগের স্থায়ী লিপিবদ্ধ করা হয়েছে যাদের মধ্যে পনেরটিতে ষড়জ বহুল, প্রধান বা বাদী, মাত্র চারটিতে কোমল ঋষভ বহুল প্রধান ও বাদী, তিনটি গান্ধার প্রধান ও বাদী।"

এখন "রাগ-বস্তু" গান, বা চীজের স্থায়ীর মধ্যে ইনি বাদীর সন্ধান পাইলেন কিরূপে? বাদী বা অংশস্বর **আলাপের** লক্ষণে প্রকাশ পায়—বস্তুতে বা গানে নয়। বহুল প্রয়োগ গানে আসে কি ভাবে? কারণ একই স্বরের **বার বার** প্রয়োগ গানে আসিতে পারেনা আসেও নাই। গানের মধ্যে বাদীর ইঙ্গিত পাওয়ার কোনও **শাস্ত্রীয়** বা **প্রচলিত** নিয়ম নাই। রাগালাপ বা বিস্তারের মধ্যে বাদীর নিয়ম আছে একথা পরে বলিতেছি। **আলাপ** গানের **পূর্ব্বে** হইয়া থাকে—কণ্ঠে ও যন্ত্রে প্রতিদিন হইতেছে কাযেই বাদীর প্রতিষ্ঠা

আলাপেই প্রথমতঃ হইয়া যায়। তাহার পর গান। গানেও ছন্দের ও তানের সাহায্যে বিস্তার হয়, সেখানেও যে কোনও স্বরকে বাদী অথবা সম্বাদী করা গায়কের বুদ্ধি ও কৌশলের উপর নির্ভর করে। কাযেই বহুল প্রয়োগ নামে শাস্ত্রীয় নিয়ম যাহা আলাপ ও বিস্তারের নিয়ম তাহা গান (নিবদ্ধ গীত যথা প্রবন্ধ, বস্তু, রূপক অথবা "চীজ্") বা বস্তুর উপর চাপাইলে কি বলা যায় না যে "যস্য নাস্তি স্বয়ম্প্রজ্ঞা শাস্ত্র তস্য করোতি কিম্" (যাহার নিজের বুদ্ধি নাই শাস্ত্র তাহার কি করিবে—ইতি চাণক্য শ্লোক)। তা ছাড়া একমাত্র বাদীত্বের উপরেই স্বরের একমাত্র প্রাধান্য নহে; গ্রহ, ন্যাস, অপন্যাস, সম্বাদীর প্রাধান্য কিছু কম নহে। "মারবার" সম্বাদী ধৈবত, গ্রহ স্বরও ধৈবত (গানের আরম্ভ) ন্যাসও ধৈবতে হয় কাজেই সর্ব্বসাকুল্যে ধৈবত সর্ব্বপ্রধান। ধৈবতকে সম্বাদী বলা হইয়াছে কারণ মারবা (পূর্ব্বাঙ্গবাদী) সন্ধ্যার দিকে গাওয়া হয়। উল্টাইয়া ধৈবত বাদী ঋষভ সম্বাদী বলিলে ভুল হয় না। বাদী রাজা সম্বাদী মন্ত্রী—মন্ত্রীর প্রাধান্য রাজার থেকে কোনও কালেই কম ছিল না। এখন অনেক বেশী। রাজা রাজ্যের শোভা, মন্ত্রী রাজ্যের চালক।

অবশ্য একথা বলা যায় যে গানের গঠন রাগের উপযুক্ত সব সময়ে হয় নাই। কিন্তু তাহার জন্য **রাগাঙ্গ ও তানের** বিশ্লেষণ প্রয়োজন। ক্রমিক পুস্তকে এমন গান আছে যাহা রাগের সম্পূর্ণ উপযুক্ত নহে কিন্তু এইভাবেই ওস্তাদের নিকট পাওয়া গিয়াছিল। সব গায়ক সমান কৌশলী হয় না। ভাতখণ্ডেজী **গান বাছিয়া দিতেন—আমিও এই গ্রন্থে গান বাছিয়া দিয়াছি।**

বাদীর **বহুল প্রয়োগ** জন্য একমাত্র প্রাধান্য স্বীকার্য নহে একথা আমি অন্যত্র আলোচনা করিয়াছি। **দীর্ঘ অন্তর**—দুই বা ততোধিক

স্বরের অন্তর লইয়া তান থাকিলে সীমাস্বর গানে প্রাধান্য লাভ করে এইরূপ তান একবার করিলেও স্বরের প্রাধান্য হয় যেমন কেদার রাগে "সা ম" একবার করিলেও ম প্রধান স্বর হয়। "সা ধ" করিলে ধৈবত প্রধান হয় (মারবায়) "রে ধ" বা "ধ রে" থাকিলে রে ও ধ দুইই প্রধান হয়। বারবার প্রয়োগের অপেক্ষা থাকে না। "ম ধা নি ধ" তানে (বাগেশ্রীতে) ম ও ধ প্রধান হইবেই—যেমন মেল ট্রেন বর্দ্ধমান হইতে আসানসোল আসে অন্তর্বর্ত্তী ষ্টেশনগুলি লঙ্ঘন করিয়া অতএব দুই ষ্টেশনই প্রধান হয়—একটি আসিবার সময় (আরোহণে) অপরটি অবরোহনে। এই লঙ্ঘন তথা অল্পত্ব বা ছেড়ে দেওয়া স্বরগুলির গৌনতা আলাপ-বিস্তারের একটি প্রাচীন শাস্ত্রীয় কৌশল। মধ্যের কয়েকটি স্বর গৌণ হইলে সীমাস্বরগুলি প্রধান হইবেই। অতএব দেখা যাইতেছে যে গান হইতে বাদী সম্বাদীর ব্যবস্থা বোঝা সহজ নহে—আলাপের ছাঁচে গান রচনা বুঝিতে হয়। ভাল গান সহজপ্রাপ্য নহে কাজেই স্থায়ী অন্তরা গাওয়া আজকাল খুব নিকৃষ্ট ভাবেই হইতেছে।

আংশিক ও ব্যক্তিগত সমালোচনা দায়িত্বজ্ঞানের পরিচয় নহে, কলিকাতার এই দৈনিক পত্রিকায় ইতিপূর্বে এইরূপ সমালোচনা দেখিয়াছি। কলিকাতা রেডিও হইতে যখন আমি "মল্লার" প্রকার ও "কানাড়া" প্রকার সম্বন্ধে আলোচনা ও গান গাহিয়া শুনাইয়াছিলাম তখন নানা ব্যক্তিগত আক্রমণ হইয়াছিল। তাহার মূল মধ্যবিত্ত বিক্ষোভ ছিল এই যে "লোকটি কেন প্রোগ্রাম পাইতেছে?" যদিও আমার সহিত রেডিও প্রোগ্রামের কোন স্থায়ী সম্বন্ধ কোনওকালেই নাই। অমিয়নাথ সান্যাল মহাশয় উক্ত প্রবন্ধে (শারদীয়া যুগান্তরে) আমার গ্রন্থ (রাগ

নির্ণয়) "হেমেন্দ্রলাল রায়ের রাগ নির্ণয়" বলিয়া চালাইয়া দিয়াছেন। সম্ভবতঃ হোমিওপ্যাথিতে অন্যমনস্ক হইয়া প্রবন্ধ লিখিয়াছেন।

সঙ্গীতের শাস্ত্রে বা থিওরীতে সামান্য মতভেদ থাকিবে তাহার সমন্বয়ও হইবে—বিজ্ঞানজগতে বহু হইতেছে ও হইয়াছে।* ইহাতে আশ্চর্য্য হইবার কিছুই নাই। যাহা হউক উক্ত প্রবন্ধে শ্রীঅমিয়নাথ সান্যাল মহাশয় রাগনির্ণয় গ্রন্থকে আইশোলেসনিষ্ট······বলিয়াছেন। সম্ভবতঃ গ্রন্থখানি তাঁহার কাছে নাই কারণ থাকিলে গ্রন্থকারের নাম, ব্যক্তিগত পরিচয় থাকা সত্ত্বেও, ভুলিয়া যাইতেন না। রাগনির্ণয় গ্রন্থে আমার নিজস্ব মতামত যেখানে আছে সেখানে তাহার উল্লেখও আছে। Isolationist হইলে **নানা মত** উল্লেখ করার কোনও প্রয়োজন থাকে না। নানামতের সমন্বয় সাধনই যে কোনও বৈজ্ঞানিক পদ্ধতির নিয়ম।

এতবড় বিরাট দেশে যেটুকু মতভেদ আছে তাহা নিতান্ত নগন্য। আসলে মতভেদ ওঠে শিক্ষা ও রচনা পদ্ধতি লইয়া। সঙ্গীত শিক্ষা দেওয়া আমার প্রায় ১৭ বৎসরের অভিজ্ঞতা। ঠাট হিসাবে রাগের শ্রেণী বিভাগ শিক্ষার প্রথম সোপান। রাগের তান ও অঙ্গ বিচার রাগের শেষের কথা। প্রথম শিক্ষার্থীকে ঠাট হিসাবে শিখাইলে সুবিধা হয় সন্দেহ নাই।

কিন্তু ঠাট হিসাবে রাগের চেহারা ভাতখণ্ডেজীর গ্রন্থ প্রকাশের পূর্ব্বেই দেখা দিয়াছে। গানে যতদিন থেকে দ্রুত "সাট্রা" সরল তানের ব্যবহার হইয়াছে ততদিন হইতে খেয়ালে রাগের বিস্তারে Scale অথবা ঠাটের

---

* যেমন Thermodynamics ও Electrodynamics এর থিওরী একই সময়ে বিভিন্ন ক্ষেত্রে ব্যবহৃত হয়—অথবা Corpuscular ও Wave Theory আলোকতত্ত্বের ক্ষেত্রে)

চেহারা আসিয়া পড়ে। যেমন ভৈরব ও রামকলী, পূরবী ও বসন্ত ভূপালী ও দেশকার, ইত্যাদি রাগের সাট্টা বা সরল দ্রুত তানে Scale এর চেহারা আসে। রাগের ভিতরের নিয়ম বা অন্তর মার্গের পদ্ধতি ইহাতে নষ্ট হয়। বলা বাহুল্য দ্রুত তানের প্রাধান্য কমিয়া না গেলে অন্তর মার্গের নিয়ম থাকিবে না। আমি নিজে দ্রুত তানের বা সাট্টার বিরোধী ও ইহার ব্যবহার কদাচিৎ করিয়া থাকি। কিন্তু রেডিওর কৃপায় এই অনিয়ম দ্রুত বাড়িয়া চলিয়াছে। ভাতখণ্ডেজী নিজে এই ধরণের ('Irresponsible') তানের বিরোধী ছিলেন। ক্রমিক পুস্তকেও একথার ইঙ্গিত পাওয়া যায়। 'অন্তরমার্গ' বা লাগডাঁটের নিয়ম লিখিয়া বোঝান কঠিন। যতদূর সম্ভব সেই হিসাবে রাগ-নির্ণয়ের পরিকল্পনা হইয়াছে। দক্ষিণ ভারতের গায়কীতে সাট্টার ব্যবহার থাকা অপেক্ষাকৃত স্বাভাবিক কারণ কর্ণাটকী সঙ্গীতে Scaleএর উপর রাগ। যেমন "সারে গপ ধসা" এই স্বরগুলি লইয়া একটি রাগই হয় যথা "মোহনম্"। আমরা ইহাতে ভূপালী, (মতান্তরে) শুদ্ধকল্যাণ, জেতকল্যাণ, ও দেশকার চারটি প্রসিদ্ধ রাগ গাহিয়া থাকি। কাজেই আমাদের "বক্র সঞ্চার" অত্যন্ত প্রধান সেই জন্য "লাগডাঁট" অত্যন্ত প্রধান হইয়া পড়ে। অতএব সরল তানে রাগভ্রষ্ট হইবার সম্ভাবনা। এইভাবে শুদ্ধমল্লার, দূর্গা, অথবা জয়জয়ন্তী দেশ, সুরমল্লার ইত্যাদি নানা রাগের মধ্যে প্রভেদ বজায় রাখা বিশেষ কৌশল সাপেক্ষ। ঠাট হইতে ইহার কোনও নির্দ্দেশ পাওয়া যায় না। কিন্তু নির্ভুল স্বরজ্ঞানের জন্য ঠাটের বিশেষ প্রয়োজনীয়তা আছে। প্রাথমিক শিক্ষার নিয়মে সমস্ত পদ্ধতিকে বুঝিতে গেলে বিভ্রাট বাধিবেই। বই দেখিয়া গান শিখিবার নিমিত্ত পুস্তক প্রকাশিত হয় নাই, অথচ অনেকেই সেই কুচেষ্টা করিতেছেন। সমালোচনাও সেই ভাবেই হইতেছে।

আমার নিজের মত ওড়ব ও ষাড়ব ঠাটের বা জাতির উপর রাগের প্রতিষ্ঠা অধিকতর বাঞ্ছনীয়। এই প্রচেষ্টা Journal of the Music Academy (Madras) এর একটি প্রবন্ধে করিয়াছি। পরে পৃথক গ্রন্থ লিখিবার ইচ্ছা রহিল। এই মত সম্পূর্ণ ঠাটের (সাতস্বরের) যাহা ভাতখণ্ডেজী করিয়াছেন তাহার **বিরুদ্ধ নহে**। যেমন "সারে মপ নির্সা" এই ওড়ব মেলে (বা ঠাটে) অনেক প্রকার সারঙ্গ, মল্লার ও কানড়া রাখা যায়। ইহাতে প্রক্ষিপ্ত স্বর গ ও নি সরল ভাবে আসে না, বক্রভাবে আসে। যেমন প গ মরে সা, নি ধ নি প ইত্যাদি। ইহার প্রধান সুবিধা এই যে ইহাতে সুরের (ধুনের) নির্দ্দেশ পাওয়া যায়। কিন্তু এই ভাবে আলোচনায় অন্ততঃ একশ পঞ্চাশটি প্রয়োজনীয় ওড়ব মেলের আলোচনা করিতে হইবে, যাহার জন্য পৃথক গ্রন্থ লেখা প্রয়োজন। আমার মনে হয় এইভাবে সঙ্গীতের থিওরী বা নিয়ম করিলে নূতন ও শ্রুতিমধুর রাগের নির্দ্দেশ দিতে পারিব। Music Academy Journal এর প্রবন্ধে আমি দেখাইয়াছি যে দক্ষিণের বাহাত্তর মেলের রাগের মধ্যে যেগুলি শ্রুতি মধুর হইবে তাহার পরিকল্পনা ইহাতে সহজে হয়। সম্পূর্ণ **মেল** জনক "রাগ" নহে কারণ সম্পূর্ণ মেল বা ঠাট হইতে সুর পাওয়া যায় না যেমন "সারে গরে সা" কোনও সুন্দর সুর নয় কিন্তু "সারে গসা" বা "সারে মগ সা" ইত্যাদি তান সুরের ইঙ্গিত দেয়। দক্ষিণের বেঙ্কটমুখী ও উত্তরে পণ্ডিত ভাতখণ্ডে যে 'জনক' মেল কর্ত্তা হইতে "জন্য" রাগের ব্যবস্থা করিয়াছেন তাহা "জনক **রাগ**" নহে। জনক মেল বা মেল-কর্ত্তরা **রাগ** নহে, তাহাদের কাজ ওড়ব ও ষাড়ব মেলের নির্দ্দেশ দেওয়া। বলা বাহুল্য **সম্পুর্ণ মেল বা ঠাট স্থির না করিলে ওড়ব বা ষাড়ব মেলের গণনা সম্ভব**

হয় না। ইহা একপ্রকার গাণিতিক সুবিধা মাত্র। সম্পূর্ণ আরোহী অবরোহী কোনও রাগেই ব্যবহার্য্য নহে এমন কি ইমনেও নহে। ঠাটের আশ্রয় রাগও সম্পূর্ণ আরোহী অবরোহী ব্যবহার করে না। অনুরোধ এই যে ঠাট লইয়া অযথা মাথা ঘামাইবেন না—**রাগের বিশিষ্ট অঙ্গগুলি** লক্ষ্য করুন।

২

রাগনির্ণয় গ্রন্থের রাগের তালিকা যখন করিয়াছিলাম তখন জানিতাম না যে রেডিওর কল্যাণে শীঘ্রই ভারতবর্ষের যত প্রচলিত, অপ্রচলিত প্রাচীন ও অর্ব্বাচীন নাম সঙ্গীত জগতে ছড়াইয়া পড়িবে। রেডিও হইতে ভাতখণ্ডের ক্রমিক পুস্তকমালিকার যত রাগের নাম আছে তাহা গায়কদের গাহিতে বলা হয়। নাম করা গায়ক এ অনুরোধ রক্ষা করেন না, কারণ লোকে নিজে যাহাতে অভ্যস্ত ও রস পায় তাহাই গাহিবে ও শুনিতে ভালবাসে। কাজেই এই ফরমায়েস **নবীন** গায়কের উপর হইয়া থাকে। যাঁহারা ফরমায়েস করেন তাঁহারা অজ্ঞ কাজেই ফরমায়েস করিয়াই খালাস। পরে কি পাওয়া গেলে তাহা অপরকে জিজ্ঞাসা করিয়া জানিতে হয়। কাজেই নামে নামে দেশ ছাইয়া গেল। এই নামের ফরমায়েস তামিল করিতে গিয়া গায়কের সামান্য অদল-বদল **করিয়া যাহা হোক একটা কিছু খাড়া করিয়া দিতেছেন।** পাটনা সিটির একজন মুসলমান গায়ক সেদিন আসিয়াছিলেন তাঁহাকে এক স্বরজ্ঞানহীন প্রোগ্রাম এসিষ্ট্যাণ্ট জিজ্ঞাসা করিয়াছিলেন "আপনি খট-মল্লার জানেন" ইনি আমাকে প্রশ্ন করিলেন যে "খট-মল্লার আপনি কখনও শুনিয়াছেন?" আমি বলিলাম "না। তা আপনি রেডিওতে কি বল্লেন?" "ম্যায়নে অণ্ট সণ্ট কুছ্ শুনা দিয়া—" ("আমি যা তা

কিছু শুনাইয়া দিলাম")। এই ত অবস্থা। পাঠককে এখানে বলিয়া রাখিতেছি যে এরকম উদ্ভট নাম রাগনির্ণয়ে আশা করিবেন না। ভবিষ্যতে প্রাচীন রাগের নাম হিসাবে বর্ত্তমান রাগের স্বরূপ ও লুপ্ত রাগের পৃথক বর্ণনা দেওয়া যাইবে। আপাততঃ প্রচলিত রাগ লইয়াই আলোচনা করা ভাল। সত্যকার রাগ বলিতে প্রধান পঞ্চাশটি রাগ আছে, প্রায় আর সমস্তই কৃত্রিম ও সঙ্কীর্ণ। ইচ্ছামত নামের প্রচলন পূর্ব্বে গায়ক সম্প্রদায়ের মধ্যে ছিলনা, কারণ সূক্ষ্মদর্শী গায়ক মাত্রেই জানেন যে রাগ ও তাহার আলাপ বিস্তার আয়ত্ত করিতে বহু সময় লাগে। স্বরজ্ঞান ও ইচ্ছামত নিঃশ্বাসের গতি আয়ত্ত করিয়া তবে রাগালাপের আরম্ভ। প্রথম অবস্থায় একটি রাগ আয়ত্ত করিতে অন্তত একবৎসর সময় লাগে। বিশেষ বুদ্ধি ও স্বাভাবিক ক্ষমতা থাকিলে বারবৎসরে পঞ্চাশটি রাগ **আয়ত্ত** করা যায়। ইচ্ছামত সামান্য তানের অদল-বদল করিলেই নূতন রাগ হয় না। রাগ সম্বন্ধে নানা ভুল ধারণা প্রচলিত থাকায় নানা নাম বিভ্রাট উপস্থিত হইয়াছে সুতরাং রাগ যে কি তাহা সঠিক বুঝা প্রয়োজন।

পূর্ব্বে রাগশব্দের ব্যবহার ছিল না, এই নাম অপেক্ষাকৃত আধুনিক। **সম্ভবতঃ** মতঙ্গের বৃহদ্দেশীতে (9th Century A. D.) রাগ নামের প্রথম ব্যাখ্যা দেওয়া হয়। নাট্যশাস্ত্রে (ভারত) জাতির লক্ষণ যা দেওয়া হইয়াছে তাহা পরে রাগের লক্ষণ বলিয়া স্বীকৃত হয়।

দত্তিলের জাতির লক্ষণও তাই যথাঃ—

"গ্রহাংশৌ তারমন্দ্রৌ ষাড়বৌড়ুবিতে ক্রমাৎ। অল্পত্বং চ বহুত্বং চ ন্যাসোঽপন্যাস এব চ॥ এবমেতদ্ যথা-জাতি দশকম্ জাতিলক্ষণম্।" এখন গ্রহ, অংশ, তার, মন্দ্র, ষাড়ব, ঔড়ব, অল্পত্ব, বহুত্ব, ন্যাস, অপন্যাস, এই

গুলি কি? রত্নাকর এই লক্ষণগুলিই **"রাগালাপে"র** লক্ষণ, এই কথা বলিয়াছেন—

"গ্রহাংশ মন্দ্রতারাণাং ন্যাসোঽপন্যাসয়োস্তথা। **অল্পত্বস্য** বহুত্বস্য ষাড়বৌড়ুবয়োরপি॥ অভিব্যক্তি র্যত্র দৃষ্টা স **রাগালাপ** উচ্যতে॥" চতুর্দ্দণ্ডি প্রকাশিকায় (1670 A. D.) **রাগের** লক্ষণ এইগুলিই।

রত্নাকরে রাগালাপের লক্ষণ এইগুলি থাকায় বোঝা যায় যে রাগালাপ লইয়াই রাগ অর্থাৎ রাগ আলাপ না করিলে রাগ হয় না। এখন গ্রহ, অংশ মন্দ্র, তার, এ সমস্ত শব্দই আলাপের বিভিন্ন **ক্রিয়ার** মধ্যে পড়ে। যে স্বরে গান-ক্রিয়া আরম্ভ করা হয় তাহা গ্রহ। এখনও অনেক রাগেই গ্রহের প্রাধান্য দেখা যায়। (যেমন মারবার ধ, ইমনে নি ইত্যাদি)। নীচের স্বরে যে আলাপ যেমন মন্দ্র সপ্তকে তাহার নাম "মন্দ্র", তার সপ্তকের যে আলাপ তাহা "তার"—। অংশ বলিতে যে স্বরের বহুল প্রয়োগ দ্বারা প্রাধান্য দেওয়া হয় অর্থাৎ বাদী। যে স্বরের বিশেষ প্রাধান্য সময় সময় দেওয়া হয় তাহা "বহুত্ব"। যে স্বরকে লঙ্ঘন বা অব্যবহার দ্বারা সাময়িক ভাবে গৌন করা হয় তাহা অল্পত্ব। কাযেই আলাপের নানা অঙ্গের নানা **পদ্ধতির** বিষয়েই এই সমস্ত পারিভাষিক নামের ব্যবহার হইয়াছে। এ ছাড়া অন্যত্র আরও নিয়ম পাওয়া যায়, যেমন, স্বস্থান নিয়ম, দ্ব্যর্দ্ধ স্বর, অলঙ্কার ইত্যাদি। পরবর্ত্তী যুগে রাগালাপের চারভাগ করা হইয়াছিল যেমন স্থায়ী, অন্তরা, সঞ্চারী, আভোগ।

কাযেই বুঝা যাইতেছে যে রাগালাপ একটি গতিশীল পরিবর্ত্তনশীল ব্যাপার, যাহা গায়কের কৌশল, কল্পনা, কণ্ঠস্বর, ব্যক্তিত্ব ইত্যাদির উপর নির্ভর করে। **শুধু গান** গাহিলে রাগ হইল না। খেয়ালের মধ্যে আলাপের অনেক অঙ্গই দেওয়া হইয়াছে কাযেই খেয়াল গানে রাগ

গাওয়া হয় কিন্তু প্রথমে আলাপ না করিয়া ধ্রুপদ গাহিলে রাগ হইল না। ঠুমরীতে বা টপ্‌পায় রাগ গাওয়ান হয় না কারণ রাগ-বিস্তার তাহার উদ্দেশ্য নয়। রবীন্দ্র-সংগীত রাগ-সংগীত নহে, তাহা গীতিকাব্য। তাই বলিয়া রাগ-সংগীতের নীচে তার স্থান নহে বরং অনেক তথাকথিত রাগ-সংগীতের গানের গুঁতা হইতে রবীন্দ্র-সংগীত অনেক মনোরঞ্জক। তাহাতে গায়কের রাগ-বিস্তারের স্বাধীনতা না থাকায় "রাগ" সংগীতের সহিত রবীন্দ্র-সংগীতের যাঁহারা সম্বন্ধ স্থাপন করেন তাঁহারা ভারতীয় সংগীতের গোড়ার কথাই বুঝেন নাই। ভারতীয় সংগীতের সর্বত্রই গায়ক রচয়িতা। অন্যের রচনার বিস্তার ও তাহার পরিবর্ত্তন করার অধিকার তাঁহার আছে। শুধু রাগ-সংগীত বা "আক্ষিপ্তিকা" নহে, কীর্ত্তনের ভাব, ভাষার ও কবিতার **বিস্তার** কীর্ত্তনীয়ারা আজও (আঁখর দিয়া) করিয়া থাকেন। এই স্বাধীনতাই রাগ-সংগীত তথা ভারতীয় সংগীতের সবচেয়ে বড় আকর্ষণ। বিস্তার যুক্ত বাংলা গান বাংলা টপ্‌পায় ও খেয়ালে ছিল এখনও তাহার উৎকর্ষ সম্ভব। রবীন্দ্র-সংগীত কাব্য-প্রধান সম্পূর্ণ বস্তু, তাহার বিস্তার বা পরিবর্ত্তন সম্ভব নহে। তাহার নিজের ছন্দ সর্বত্র প্রকাশ থাকায় পাখোয়াজ বা তবলার সঙ্গত অসঙ্গত হইয়া পড়ে। ভাল ধ্রুপদে ছন্দ প্রকাশ পায় না। গীতিকাব্যকে রাগ বলিলে তাহার মাহাত্ম্য বাড়ে না কারণ কাব্যের মাধুর্য্য বর্ত্তমানের জগতে অনেক সময়ে সুরকে অতিক্রম করে।

রাগ-নির্ণয় গ্রন্থে আলাপ দেওয়া হয় নাই কারণ তাহা হইলে কয়েকটি রাগের জন্য এক একটি গ্রন্থ লিখিতে হয়। ইহাতে আলাপের ইঙ্গিত বা মূলসূত্রগুলি দেওয়া হইয়াছে। তাহা ক্রমাগত অভ্যাস করিলে কল্পনার বিস্তার স্বাভাবিক ভাবে হইবে। আলাপ মুখস্থ করান অনেক সংগীত-প্রতিষ্ঠানে নিয়ম হইয়াছে—আমার মতে তাহা ভাল নহে।

বিদ্যার্থীকে কল্পনার বিস্তার করিবার সাহায্য করাই শিক্ষার উদ্দেশ্য, ক্রমাগত মুখস্থ করিলে কল্পনা পঙ্গু হইয়া যায়, ফলে কলাবিৎ না হইয়া কেরাণী-গায়কের সৃষ্টি হয়। (মাছিমারা) কেরাণী-সংগীত বেশীদিন চলিলে সংগীত উঠিয়া যাইবে সন্দেহ নাই।

এই প্রসঙ্গে ঠাট সম্বন্ধে আরও কয়েকটি কথা বলা প্রয়োজন। পণ্ডিত ভাতখণ্ডের দশ ঠাট হিসাবে রাগের শ্রেণীবিভাগ এখন প্রায় সকলেই জানেন। এই দশটি ঠাট সম্পূর্ণ মেল অর্থাৎ প্রত্যেকটিতেই 'সারেগম পধনি' সাতস্বরই আছে। এই ব্যবস্থা প্রথম শিক্ষার্থীর জন্য খুবই উপযোগী সন্দেহ নাই। এই দশ ঠাটের স্বরজ্ঞান ও সেই অনুসারে রাগের স্বরসমষ্টির ধারণা ইহাতে সরল ভাবে ও সহজে হইয়া থাকে। কিন্তু রাগের রস হিসাবে এই ঠাটের ব্যবস্থা নিতান্ত অসম্পূর্ণ, কারণ কাফী ঠাট হইতে বৃন্দাবনী সারঙ্গের অথবা মিঞা মল্লার অথবা বাগেশ্রীর কোন ইসারা পাওয়া যায় না।

এই রাগের রসগত ইঙ্গিতের জন্য সারং ভেদ, মল্লার ভেদ, কানড়া ভেদ ইত্যাদি নাম বহুদিন হইতে আছে। তাহাতে রাগের রসগত সম্বন্ধ অনুসারে তানের ব্যাখ্যা করিতে হয় কাজেই আলোচনা জটিল হইয়া পড়ে। ঠাট বা মেল অনুসারে ব্যাখ্যার প্রধান সুবিধা রাগের **আরোহ অবরোহ সহজে বুঝাইতে পারা**। আবার আরোহ অবরোহ বলিবার উদ্দেশ্য **রাগের তান** কিরূপ হইবে তাহার সংক্ষিপ্ত নির্দ্দেশ দেওয়া। যেমন যদি বলা যায় যে দেশ রাগের আরোহ-অবরোহ—

'সা রে ম প নি সাঁ'—সাঁ নি ধ প ম গ রে সা—তাহা হইলে বুঝা যাইতেছে যে 'সা রে গ সা' এই তান দেশে লাগিবে কারণ গান্ধার ছুঁইয়া উপরে যাওয়া চলিবে না। কিন্তু এই সব নিয়ম সাধারণ ভাবে ঠিক

হইলেও একেবারে rigid rule বা কড়া নিয়ম নহে। যেমন 'রে গ ম গ রে গ সা' এই তান 'দেশে' চলিবে। এই ভাবে রস-ভেদ অনুসারে নানা তান রাগে চলিবে।

এখন এই যে **নানা প্রকার স্বর সম্বন্ধে** যাহাতে **আরোহ ও অবরোহের মধ্যে** গ্রহ, অংশ (বাদী) ন্যাস, অপন্যাস ইত্যাদির সাময়িক সম্বন্ধ ইহার নাম পূর্ব্বে ছিল অন্তরমার্গ। 'অন্তরমার্গ' কথা এখন প্রচলিত নাই। চলিত ভাষায় 'লাগডাঁট' অনেকটা অন্তরমার্গের ইঙ্গিত দেয়। বস্তুতঃ অন্তরমার্গ কথার শব্দগত অর্থ সুস্পষ্ট এবং রাগের "ভিতরকার চলন" (অন্তরমার্গে) শুধু স্বর সম্বন্ধ নয় রাগের গতির ও মীড়ের ধরণ ইত্যাদি প্রকাশ করে। বলা বাহুল্য এই চলনের কোনও লিখিত ব্যাখ্যা সম্ভব নহে। বর্ত্তমানে শতকরা নব্বইজন গায়ক অন্তরমার্গের নিয়ম একেবারেই বোঝেন না। "গ রে ম গ প রে সা" এই তান সকলেই জানেন গৌড়সারঙ্গের ব্যবহার হয়। অথচ এই তানই এমন ভাবে গাওয়া চলে যাতে রাগের সর্ব্বনাশ হইতে পারে আবার রাগের প্রতিষ্ঠাও করিতে পারে।

১৪ বৎসর পূর্ব্বে যখন রাগনির্ণয় প্রথমখণ্ড লিখি তখন শাস্ত্রানুশীলন নিতান্ত অসম্পূর্ণ ছিল এখনও সম্পূর্ণ হয় নাই, কারণ গানের ক্রিয়া বা practice শিক্ষা দিতে অনেক সময় যায়। কিন্তু এখন এইটুকু বুঝিয়াছি যে বর্ত্তমান 'গায়ন-পদ্ধতি' যেমন "খেয়াল"—আমাদের সঙ্গীতে কোনও নূতন কৌশল বা Technique-এর আমদানী করে নাই। বরং আমাদের যে নানা বিচিত্র কলাকৌশল পূর্ব্বে ছিল তাহারও অধিকাংশ আমরা হারাইয়াছি। যাঁহারা "খেয়াল" নূতন সৃষ্টি বলিয়া মনে করেন তাঁহারা কয়েকটি প্রাচীন পারিভাষিক শব্দ ব্যাখ্যা করিলেই কথাটি বুঝিতে পারিবেন। তাছাড়া খেয়ালের Technique বা কৌশল দক্ষিণ ভারতীয় সঙ্গীতে "পল্লবী" নামে রহিয়াছে।

এখন দেখা যাক 'খেয়ালের' কৌশল কি? খেয়ালের প্রধান কৌশল 'ঠেকার বা তালের সহিত বস্তুর সাহায্যে রাগালাপ ও তাহার সহিত **অক্ষর** অথবা **আকার** যোগে তান। পূর্ব্বে **সাক্ষর ও অনক্ষর আলপ্তি** ছিল একথা জৈন গ্রন্থকার পার্শ্বদেব উল্লেখ করিয়াছেন। "তেন তেন" শব্দের সহিত রাগালাপ যাহা আমরা "তননন" করিয়া গাহিয়া থাকি তাহা শুধু দক্ষিণ ভারতীয় সঙ্গীতেই প্রায় দুই হাজার বৎসর বা ততোধিক কাল আছে। Syllables বা অক্ষর লইয়া গান বৈদিক যুগ হইতে আছে। এইরূপ অক্ষর "নোম, তোম, ত্রিম" লইয়া খেয়াল অঙ্গে তরাণার সৃষ্টি। খেয়াল অঙ্গের **নানা আসর** বিশ্লেষণ করিলে তাহাদের ইহাই সংক্ষিপ্ত ইতিহাস। তবে রাগালাপের যে দশলক্ষণ দেওয়া হইয়াছে তাহা খেয়ালে সর্ব্বত্র সুস্পষ্ট নহে। অনেক গায়কই একঘেয়ে দ্রুত সাট্টা বা ক্রমাগত দুই তিনটি স্বরের পুনরাবৃত্তি ছাড়া অন্য পথ খুঁজিয়া পাননা, কাযেই খেয়াল একঘেয়ে হইয়া পড়িতেছে।

এখন দেখা যাক **যথার্থ খেয়াল গায়ন** অর্থাৎ পদের সহিত ও তালের সহিত বিস্তার পূর্ব্বে ছিল কিনা। "আক্ষিপ্তিকা" বলিয়া যাহা গাওয়া হইত তাহার শাস্ত্র-লিখিত নিয়ম বা কৌশল ইহাই ছিল যথা :—

চঞ্চৎপুটাদি তালেন মার্গত্রয় বিভূষিতা।
আক্ষিপ্তিকা স্বরপদ গ্রথিতা কথিতা বুধৈঃ॥
নোক্তে করণ বর্ত্তি ন্যৌ প্রবন্ধান্তর গতেরিহ?
মতঙ্গাদি মতাদ্ক্রমৌ ভাবাদিষ্বেব রূপকম॥

(সঙ্গীতরত্নাকর—রাগবিবেকাধ্যায় ২৬, ২৭)

মাদ্রাজ বিশ্ববিদ্যালয়ের N. S. Ramachandran এর মূল্যবান গ্রন্থ Ragas Of Carnatic Music—তাহাতে তিনি লিখিয়াছেন :—

Sarangadeva defines 'Aksiptika' as made up of

swaras and padas, sung according to Chanchatputa and other talas and adorned by the Mārgas. The 'Pallavi' receives similar treatment at the present day. Kallinatha states that it is a variety of nibaddhagita. In it any one of the Mārga talas are applied. In this is used one of the three Mārgas viz. Chitra etc. and *this is snug according to the rules applicable to jatis.* The swaras sa, ri etc. and words are arranged in it. Because the *padas and talas are thrown up as it were,* it is named Aksiptika. This is so considered by Matanga and others.

আক্ষিপ্তিকার মত খেয়ালও 'নিবদ্ধ' গানের পর্য্যায়ে পড়ে, কারণ খেয়াল তাল ও মাত্রায় নিবদ্ধ। তবে বিলম্বিত খেয়ালে এই নিবদ্ধ অবস্থার মধ্যেও আলাপের অনিবদ্ধ প্রকৃতি কতকটা আনা যায়। অবশ্য আলাপ-চারী খেয়াল ওস্তাদ রহমৎ খাঁ ও তাঁহার পরবর্ত্তী যুগে আবদুল করিম বিশেষ প্রচলিত করেন। অনেক ওস্তাদ বংশ যেমন আল্লাদীয়া রজব আলী, ভাস্কর বুবা, ফৈয়াজ খাঁ—এই আলাপচারী খেয়াল পছন্দ করেন নাই। রজব আলীর সঙ্গে আমার আহামেদাবাদে আলোচনা হয়—তিনি বলিয়াছেন "আব্দুল করিম খেয়ালে আলাপ আনিয়া ফেলিয়াছেন-এ-উচিত নয়।" কিন্তু ইহাতে খেয়ালের একটি বিশিষ্ট উন্নতি হইয়াছে স্বীকার করিতে হইবে। বস্তুতঃ আলাপ গদ্যপ্রকৃতি—**একেবারেই** অনিবদ্ধ। বিলম্বিত খেয়ালের সঙ্গে অমিতাক্ষর ছন্দের তুলনা হয়—ইহা সঙ্গীতের Blank Verse ও গন্থ—কবিতা কখনও ছন্দ প্রধান কখনও অনিবদ্ধ। অতএব দেখা যাইবে যে বর্ত্তমান খেয়াল গান "বোলতান" (যাহার সহিত পদ বা পদাংশ যুক্ত থাকে), সরগম সমেত রাগ বিস্তার (অথবা ওড়ব ষাড়ব ইত্যাদি জাতির নিয়ম

অনুসারে) এক প্রাচীন কৌশল যাহা মতঙ্গের সময়েও পূর্ণ বিকশিত অবস্থায় ছিল। বস্তুতঃ আক্ষিপ্তিকা (ক্ষেপন অর্থে) বর্ত্তমান খেয়ালের অতি উপযুক্ত নাম। অনেক খেয়ালীয়া হাত পা ছুড়িয়া ইহার সঙ্গীতগত কৌশল বিশদভাবে প্রকাশ করেন। মতঙ্গের বৃহদ্দেশী আনুমানিক ১০ম শতাব্দীর গ্রন্থ। ইহা হইতে বুঝা যাইবে যে খেয়াল গায়কী জৌনপুরের সুলতান হোসেন শির্কী রচনা করেন নাই। তাহারা যে "কাওয়ালী" পদ্ধতির গায়ন প্রচার করেন তাহা অদ্যাবধি কাওয়ালদের নিকট শোনা যায়। ইহা **দ্রুতলয়ে** এবং দ্রুততানের সহিত গাওয়া হয় যাহা দিল্লীর নিজামুদ্দিন সাহেবের সমাধিক্ষেত্রের বার্ষিক অনুষ্ঠানে শুনিয়াছি। এই ধরণের গায়কীর সহিত বিলম্বিত খেয়ালগানের কোনও সম্পর্ক নাই। এবং বিলম্বিত খেয়াল খেয়াল গানের প্রাণ। সদারঙ্গ আমাদের সংস্কৃত আক্ষিপ্তিকার (সম্ভবতঃ প্রাচীন দেশীভাষায়ও ইহা ছিল) পরিবর্ত্তে **গ্রাম্য** হিন্দী ভাষায় ও অন্যান্য গায়ক পঞ্জাবী, উর্দ্দু মিশাইয়া অন্যান্য মিশ্রিত ভাষায় খেয়াল রচনা করিয়াছেন। এই ভাষার পরিবর্ত্তন ছাড়া **কলা কৌশলের** দিক দিয়া আমরা নূতন কিছু খেয়ালে পাই নাই। যদিও অনেক কিছু এখনও করিবার আছে। দেখা যাইবে বাক্যচাতুরী ছাড়িয়া দিলে বাংলায় বিলম্বিত খেয়াল রচনা সম্ভব। তবে ইহাতে অত্যন্ত ভাব সমৃদ্ধি থাকিলে চলিবে না। ৺সুরেন্দ্রনাথ মজুমদার বাংলা খেয়াল অতি সুন্দর গাহিতেন একথা এ দেশের সঙ্গীতানুরাগী প্রাচীনেরা এখনও মনে করিতে পারিবেন। কলিকাতা রেডিওতে বাংলা খেয়াল আমি গাহিয়া শুনাইয়াছিলাম—আমার মতে তাহার মাধুর্য্য কম নহে—অনেক সময় বেশী। কিন্তু এই প্রচেষ্টা পরে আর অগ্রসর হয় নাই, কারণ এরকম প্রচেষ্টার সরকারী বাধা রেডিওতে সৃষ্ট হয়।

স্বর্গীয় রাধিকামোহন গোস্বামী, অঘোরনাথ চক্রবর্ত্তী বাংলা খেয়াল ও টপ্‌পা গাহিয়াছেন এখনও সেই record শুনিতে পাওয়া যায়। স্বামী বিবেকানন্দ বাংলা খেয়াল গাহিতেন এবং ইহার পূর্ব্ববর্ত্তী যুগে ৺দেওয়ান কার্ত্তিকেয় চন্দ্র রায় বাংলা খেয়াল রচনার প্রচেষ্টা করিয়াছিলেন যে সময়ে খেয়াল গায়নপদ্ধতি বাংলা দেশে আদরণীয় ছিল। উপযুক্ত শিল্পীর দ্বারা আজও বাংলা দেশে খেয়াল রচিত হইতে পারে—তবে রচনা আজকাল যে কোনও লোকে পারে—মধ্যবিত্ত democracy'র যুগ।

খেয়াল গায়কী দক্ষিণে "পল্লবী" গানে আছে একথা পূর্ব্বে বলিয়াছি। এটি আমার কল্পনা নহে। কিছুদিন দক্ষিণের প্রসিদ্ধা গায়িকা শ্রীমতী শুব্বুলক্ষ্মী মান্দ্রাজে আমার কাছে খেয়াল শেখেন। সে সময় তাঁহাকে খেয়ালের কৌশল শিখাইবার সময় তিনি আমায় প্রথম বলেন যে "ইহার কৌশল আমাদের পল্লবীর মত"। পরে মান্দ্রাজে মাদুরামণি ইত্যাদি বিশিষ্ট গায়কের সহিত আলাপ আলোচনায় একথা তাহারা সকলেই সমর্থন করেন। বর্ত্তমানে খেয়াল 'সরগম' এর সাহায্যে ছন্দ ও রাগ বিস্তার আব্দুল করিম প্রচলিত করেন এবং তিনি কর্ণাটকী সঙ্গীত শিখিয়া তাহা হইতে ইহা লন। আব্দুল করিম বরোদার সভা গায়ক থাকা কালে যে record বাহির হইয়াছিল তাহাতে এই কৌশল ছিল না। ইহাতে উত্তর ভারতে আমাদের প্রাচীন শাস্ত্রের একটি সুন্দর পদ্ধতির পুনরুদ্ধার হইয়াছে। তবে দক্ষিণের গায়কীতে বিলম্বিত বিস্তার আলাপেই হয়। বিলম্বিত **তালে** তাঁহারা বিস্তার করেন না। বলা

---

* দ্রষ্টব্য এই যে সহরে ভাষার সঙ্গে রাগ-সঙ্গীত আজও চলে না। প্রাচীন হিন্দু সংস্কৃতি গ্রাম্য জীবনের উপর প্রতিষ্ঠিত, মুসলমান সভ্যতা সহরের সৃষ্টি, কাযেই কবি কদর পিয়া ও ঠুংরী রচনা করিয়াছেন গ্রাম্য হিন্দীতে—উর্দ্দু ব্যবহার করেন নাই—করা সম্ভব নয়।

বাহুল্য আলাপ **করিয়া তাহার পর বিলম্বিত খেয়াল গাওয়ার**

গ্রাম ও সহরের বিবাদ গভীর ও পৃথিবী ব্যাপী। আমাদের বিশেষত্ব এই যে প্রকৃতির cosmic feeling লইয়া আমাদের সংস্কৃতি, তাহা অমর,—চিরকাল থাকিবে।

অর্থ হয় না কারণ আমাদের অনেক কৌশল বিলম্বিত খেয়ালে পুনরুক্ত হয়, ফলে শ্রোতা অধীর হইয়া পড়েন। হয় আলাপ করিয়া মধ্যলয় ছন্দে বস্তু গাওয়া উচিত অথবা বিলম্বিত ও মধ্যলয়ের বস্তু গাওয়া উচিত।

নামের নূতনত্ব লইয়া অনেকে নানা গবেষণা করেন। "শ্রাবণ—আশ্বিন" সংখ্যার বিশ্বভারতী পত্রিকায় শ্রীক্ষিতিমোহন সেন এইরূপ গবেষণা করিয়াছেন। তিনি লিখিয়াছেন "ইমন পারস্য দেশীয় রাগ আমীর খুসরু ইহাকে ভারতীয় রূপ দিয়া ভারতবর্ষে প্রচার করেন।" ইমন নাম পারসীক হইলেও পারস্য দেশে "রাগ বা ঐ জাতীয় কোনও সঙ্গীত আছে বলিয়া আমাদের জানা নাই। পূর্ব্বেই বলিয়াছি "রাগ অনিবদ্ধ সঙ্গীত অর্থাৎ স্বর সাহায্যে (কথিত ভাষার সহিত কোনও সম্বন্ধ না রাখিয়া) গদ্য প্রকৃতির রচনা। সঙ্গীত-গদ্য Musical Prose এ দেশের সঙ্গীতের বৃহত্তর অংশ ও (রাগ-সম্বন্ধে) তার বিশাল আয়তন। **দ্বিতীয়তঃ "ইমন" বলিতে যাহা প্রচারিত হইয়াছে তাহা এ দেশে "কল্যান বরাটি"** নামে প্রচলিত ছিল (সঙ্গীত-পারিজাতে পাওয়া যায়)। "রামতনু পাঁড়ের" নাম 'মিঞা তানসেন' দিলে যেমন এদেশের সঙ্গীতে পারসীক সংস্কৃতি আসিয়া পড়ে না সেইরূপ ইমন নাম দিয়া নূতন "রাগ" প্রচারিত হয় নাই। মিঞা মল্লার, মিঞাকি তোড়ী নাম সম্ভবতঃ অনেক পরে হইয়াছে, তানসেনের পরের যুগের গ্রন্থে এই নাম পাওয়া যায় না। ওস্তাদ নাসীরুদ্দীনের মতে মিঞা মল্লার সাবেক যে গৌড়মল্লার (কোমল গান্ধার যুক্ত) তাহারই **ব্যক্তিগত** নাম।

যাঁহারা রাগ সম্বন্ধে কিছু বোঝেন, তাঁহারা বুঝিবেন যে গায়কীতে "নি ধা নি নি সা" ক্রমাগত করিলেই নব রাগের সৃষ্টি হয় না।

এই ভাবে সমস্ত প্রচলিত নাম ও তাহাদের স্বরগত নিয়ম ও কৌশল তুলনা করিয়া কোন্ কোন্ রাগ অন্য নামে ছিল ও কোন্ রাগ নূতন, তাহার আলোচনা করিবার জন্য যথেষ্ট অবসর ও বিশ্ববিদ্যালয়ের সাহায্য প্রয়োজন হয়। কিন্তু বিশ্ববিদ্যালয়ের মধ্যবিত্ত অধিকারীরা এরকম প্রচেষ্টার বা Research এর সহায়তা দূরে থাক বরাবর বাধা দিতেছেন। যা কিছু করিতেছি নিজের গরজে। রাগনির্ণয়ে ঐতিহাসিক প্রমাণ দেওয়ার চেষ্টা হইয়াছে অনেক রাগের ক্ষেত্রেই। কিন্তু এখন যত নাম প্রচলিত তাহার মধ্যে কোন গুলি অন্য নামে পূর্ব্বে ছিল তাহা আলোচনা করা এক পৃথক প্রচেষ্টার বিষয়। তানসেনের ও তৎ-পরিবারের অনেকে নিজে শাস্ত্র না মানায় নাম করণে বিভ্রাট হইতেই পারে। তানসেনের বংশ ছাড়াও ভারতবর্ষে আরও অনেক গায়ক বংশ ছিলেন এখনও আছেন। তাঁহারা রাগের ব্যক্তিগত নাম পছন্দ করিতেন না। যেমন—আমি—ওস্তাদ নাসীরুদ্দীনকে প্রশ্ন করিয়াছিলাম "মিঞা কি মল্লার আপনার বংশে কতদিন প্রচলিত আছে?" তিনি বলেন "মিঞাকি মল্লার বা 'বিবিকি মল্লার কোনটিই আমার বংশে কেহ জানিতেন না। রাগ কাহারও পৈতৃক সম্পত্তি নহে যে নিজের নামে চালাইতে হইবে।" এই নানা নূতন নামের ভিড়ে রাগালাপের পরিসর ক্রমশঃ সঙ্কীর্ণ হইয়া পড়িতেছে, পড়িবেও।

খেয়ালে কম্পিত স্বরে তান দেওয়া আর এক নূতনত্ব—বিরাট ব্যাধির মত দেশ ছাইয়া ফেলিতেছে। আমাদের সঙ্গীতে Pitch Vibrato অথবা গলা কাঁপান ব্যবহার্য্য নহে, তাহার প্রধান কারণ এই যে গলা

কাঁপাইলে শ্রুতির ব্যবহার একেবারেই উঠিয়া যাইবে। যাহাদের গলা স্বরে দাঁড়ায় না তাহারাই অনবরত পালাইয়া বেড়ায়। ইউরোপীয় সঙ্গীতে Pitch Vibrato একটি প্রধান কৌশল। কিন্তু বর্ত্তমানে Oscillograph যন্ত্রের সাহায্যে পরীক্ষা করিয়া দেখা যাইতেছে যে য়ুরোপীয় সঙ্গীতে বিশেষতঃ কণ্ঠসঙ্গীতে ও বেহালায় বিশুদ্ধ স্বর বলিয়া কিছুই নাই। কাযেই তাঁহারা বলিতেছেন যে বেস্থরা ঢাকিবার নিমিত্তই Pitch Vibrato বা স্বর কম্পনের সাহায্য লওয়া হয়*। যে সমস্ত গায়ক দ্রুত গানের সাহায্যে আজকাল নাম করেন তাঁহাদের ফাঁকি Oscillograph যন্ত্রে সহজেই ধরা পড়িবে। **স্থিরভাবে** স্বরে দাঁড়ানর মত কঠিন কায সঙ্গীতরাজ্যে প্রাচ্যে বা পাশ্চাত্যে —কোথাও নাই। আমাদের দেশে যাঁরা শ্রুতির ব্যবহার দেখাইয়াছেন যেমন ওস্তাদ জাফর উদ্দিন (পণ্ডিত ভাতখণ্ডের কাছে শোনা) তাঁহাদের এই নিশ্চল ভাবে স্বরে দাঁড়াইবার ক্ষমতা ছিল। নিঃশ্বাসের উপর পূর্ণ আধিপত্য না জন্মিলে ইহা অসম্ভব। অপরপক্ষে সঙ্গীত বিদ্যালয়ে বা অন্যত্র দুই চার বৎসর গান শিখিয়া লোকে vibrato এর সাহায্যে গলাবাজী করিতেছে কাযেই বিশিষ্ট ওস্তাদেরাও দেখাইতেছেন যে আমরাও ইহা পারি। ফলে ভালো ভালো গায়কের সর্ব্বনাশ হইতেছে, কারণ রেডিওর খেয়াল জগতে বেস্থরা দ্রুত তানের বিশেষ আদর।

* It is shockingly evident that the musical ear which hears the tones indicated by the conventional notes is extremely generous and operates in the interpretative mood. Compare this principle for the various singers, and you will see that the matter of hearing pitch is largely a matter of conceptual hearing in terms of conventional intervals, and the vibrato and glides are means of *covering up faulty intonation.* (Psychology of Music, p. 269).

"কম্পন-তান" বর্ত্তমান জগতের নূতন অবদান।—আমাদের দেশে স্বর কম্পন ছিল গমকের অঙ্গ এবং সে কম্পন পাশাপাশি স্বরের সাহায্যে লওয়া হইত। যেখানে মূলস্বরই ক্রমাগত কাঁপিতেছে তখন পাশাপাশি স্বরের শ্রুতি ব্যবহার করা সম্ভব হয় না। এই অত্যন্ত সহজ উপায়ে অল্পকাল মধ্যে ওস্তাদ হইবার সম্ভাবনা থাকায় স্বরের শুদ্ধতা ও মাধুর্য্য যাইতে বসিল এবং গায়িকারাও এই পাগলামি হইতে উদ্ধার পান নাই। যে কোন সাধারণ গায়কের কণ্ঠে এই তানের জুয়াচুরী ছয়মাসে আয়ত্ত হইতে পারে অতএব তাহা লইয়াই লোকে খুসী।

ওড়ব ও ষাড়ব মেলের বা জাতির নিয়ম প্রবর্ত্তিত হইলে অকারণ রাগের নাম বাড়িয়া যাইত না। মার্গ ও দেশী রাগের মূল পার্থক্য হইল এই যে গায়কের পক্ষে নিয়ম মানিয়া চলার মত শিক্ষা ও সাধনা না থাকায় দেশে দেশে নিয়ম-ভঙ্গ হইত। বস্তুত মার্গ ও দেশী রাগের কোনও Qualitative difference বা গুণগত প্রভেদ নাই। কৌশল একই। এইরকম অনিয়মিত প্রচেষ্টার সন্ধান অনেক রাগের ইতিহাসেই দেখা যাইবে। যেমন ধরুন বিভাস। বিভাস কোমল রে, কোমল ধ যুক্ত, "সা রে গ প ধ সা" ছিল ও আছে। শুদ্ধ রে ও ধ যুক্ত আছে বা ছিল, কোমল রে শুদ্ধ ধ যুক্ত বিভাসও আছে। কাযেই বোঝা যায় যে রিষভ ধৈবতের শ্রুতির পরিবর্ত্তন করিয়া জ্ঞানে ও অজ্ঞানে গায়কেরা তিন বা চার রকম বিভাস করিয়াছিলেন তাহারই মধ্যে একটি দেশকার নামে অন্যত্র প্রচলিত ছিল। যুগে যুগে এরকম পরিবর্ত্তন ঘটিবে এবং তাহার মধ্যে যে গুলি সত্যই চিত্তাকর্ষক রাগ তাহাদিগকে বাছিয়া লইয়া অন্যগুলি ত্যাগ করিতে হইবে এবং নূতন প্রচেষ্টার পথ নির্দ্দেশ করিতে হইবে ইহাই সঙ্গীত শাস্ত্রের কায, কিন্তু এই কায সম্ভব হইতেছেনা যতক্ষণ সরকারী অর্থে নানা প্রচলিত অপ্রচলিত জিনিষ

প্রাদেশিক বা সাময়িক নাম রেডিওর সাহায্যে ছড়াইয়া পড়িতেছে। রেডিওর উপর তলায় যদি সঙ্গীতের হাওয়া পৌছিত তাহা হইলে এই বিভ্রাট ক্রমশঃ বাড়িয়া উঠিত না। রাগনির্ণয় যাঁহারা ব্যবহার করেন তাঁহারা দেখিবেন যে সামান্য স্বুর বা তান অদলবদল করিলেই নূতন রাগ হয়না কারণ রাগের বিস্তার গায়কের কল্পনার উপর নির্ভরশীল এবং এখানে কল্পনাকে যথেষ্ট স্বাধীনতা দেওয়া হইয়াছে।

উদাহরণতঃ ধরুন আনন্দি বা নন্দ নামে রাগ। ইহার প্রধান বা বিশেষ তান 'গ ম ধপ, রে সা, গ।' "এই তান আসলে গৌড়সারঙ্গের তান চুরী করিয়া সামান্য অঙ্গহানি করিয়া অন্য নামে চালাইবার চেষ্টা। যথা "গ ম ধ প রে সা, গ রে ম গ" এই তান আপনি ভাতখণ্ডেজীর ক্রমিক পুস্তকে গৌড়সারঙ্গের গানে পাইবেন। কাযেই "নন্দ" রাগ খানিকটা গৌড়সারঙ্গের আভাস আনে নূতন কিছু দিতে পারে না, যাঁহারা অনেক শুনিয়াছেন তাঁহারা বিরক্ত হন। এই তান গৌড়সারঙ্গের প্রসিদ্ধ গানে না থাকায় সাধারণ শ্রোতা ইহার চুরী ধরিতে পারেন না। ইহার অন্যান্য তান কিছু বিহাগ হইতে লওয়া এবং এই কৃত্রিম অঙ্গসংযোগে রাগের বিস্তার অসম্ভব হয়। কাযেই ইহাকে **রাগ** বলিয়া গ্রাহ্য করা যায়না—যেহেতু রাগ ও রাগালাপ একই ব্যাপার। বিহাগ ও গৌড়সারঙ্গ অতি প্রবল রাগ এবং কাছাকাছি তিনপ্রকার বিলাবল এবং নট রহিয়াছে। নিতান্ত অর্ব্বাচীন ছাড়া এর মধ্যে রাগসৃষ্টির চেষ্টা কেহ করিবেন না। ভাল শোনাইলে এইরকম স্বরকে ওস্তাদেরা "ধুন" বলিতেন ও বলেন। পণ্ডিতেরা "ধ্বনি" বলিতেন। "ধুন" শব্দ ধ্বনির অপভ্রংশ। এরকম আরও অনেক উদাহরণ দেওয়া যায় কিন্তু এইসব নূতন প্রচেষ্টা যাঁহারা করেন তাহাদের একটি বিষয় লক্ষ্য করিতে হইবে:—**একজন গায়ক বা গোষ্ঠীর দ্বারা একটি রাগের**

প্রতিষ্ঠা হয় না। আমি একটি রাগের পরিকল্পনা করিলাম তাহা আমি ও আমার ছাত্রেরা ছাড়া আর কেহ না গাহিলে সে রাগ টিঁকিবে না কখনও টেকে নাই। যখন তাহার স্বরূপ বহুগায়কের মনের মত হইয়া প্রচারিত হইবে তখনই রাগের স্থায়ী প্রতিষ্ঠা হইল। এই কারণে অনেক গায়ক "ধুন" রচনা করেন "রাগ" রচনা করিতে চেষ্টা করেন না।

৩

আর এক কথা এই যে কথিত ভাষার সহিত ভারতীয় সংস্কৃতির কোনও সাধারণ স্থায়ী সম্বন্ধ কোনও কালেই থাকে নাই। সঙ্গীত কোনও কালেই কথাসাহিত্যের উপর নির্ভরশীল নহে কারণ সঙ্গীতের গঠনই (Norm) কথাসাহিত্যের মত এবং তাহার চাইতে ব্যাপক ও গভীর। যেমন রাগালাপ—গদ্য প্রভৃতি, অনিবদ্ধ। আলাপের এক একটি বাক্য "সমে" শেষ হয়। কাযেই শাব্দিক ভাষার সাহায্য ছাড়াই সঙ্গীতে গদ্য, পদ্য, গদ্যকবিতা রচনা চিরকাল হইতেছে। ছন্দোবদ্ধ সঙ্গীতও "নোম তোম" বা যন্ত্রের "বোলের" সাহায্যে হইতেছে। ভারতীয় সংস্কৃতির স্থায়ী বনিয়াদ বা ভিত্তি এই প্রাদেশিক শব্দ হইতে মুক্ত। অভিনয়, নৃত্য ইত্যাদিও শাব্দিক ভাষা হইতে মুক্ত, সেখানে মুদ্রা অক্ষরের স্থান লইয়াছে ও মুদ্রার alphabet দ্বারা নৃত্যকৌশল আজও আছে (যথা ভরত নাট্য, কথাকলি)।

সঙ্গীতের প্রতীক (symbolism) বহুমুখী—স্বরগুলি একাধারে অক্ষর ও সংখ্যার প্রতীক। অক্ষর কোনদিন অর্থহীন ছিলনা, সামবেদের যুগ হইতে অক্ষর ব্যবহৃত যথা ওং, ইদ্‌, নম, সম, উপ, হস ইত্যাদি অজস্র অক্ষর।

অথর্ব্ব বেদীয় উপনিষদগুলি (প্রশ্ন, মুণ্ডক, মাণ্ডুক্য) ওঙ্কার ও অক্ষর

বিদ্যার (মুণ্ডকোপনিষদ) উপর বিশেষ জোর দিয়াছেন। সঙ্গীতেও অক্ষর দ্বারা বহু শব্দার্থ নির্ণয় হয় যথা :—

নকারং প্রাণ নামানং দকারমনলং বিদু :
জাতঃ প্রাণাগ্নি সংযোগাত্তেন নাদোঽভিধীয়তে ॥

(রত্নাকর—স্বরাধ্যায়)

অন্যত্র :

অকারং দৈবতবিষ্ণু রিকারে কুসুমায়ুধ :
লক্ষ্মীলকার এলানামিতি বর্ণেষু দেবতাঃ ॥

(প্রবন্ধাধ্যায়)

প্রাচীনকালে অক্ষর-বিদ্যার প্রভাব চারিবেদেই দেখা যায়। বর্ত্তমানে ব্যবহৃত তান্ত্রিক বর্ণ ও বীজমন্ত্রেরও কোনও শব্দার্থ নাই। সঙ্গীতের ভাষা অক্ষরবিদ্যার সহিত সম্বন্ধ ছিল।—যেহেতু Music ও Magic.

সঙ্গীত শাস্ত্রকারও বলিতেছেন "নাদাত্মকো ধাতু, মাতুঃ অক্ষর সম্ভবঃ" অর্থাৎ স্বর নাদাত্মক ও মাতু বা শব্দ অক্ষর সম্ভব। মাতুতে শব্দ অথবা কথিত ভাষা থাকিবেই এমন কোনও কথা নাই। সেইজন্য সঙ্গীতের আলোচনায় আমরা সাহিত্যিক শব্দবিন্যাস উপেক্ষা করিয়া থাকি—শব্দবিন্যাসকে প্রাধান্য দিলে সঙ্গীতে প্রতীক ব্যর্থ হয়। শব্দার্থ ভাল হউক বা না হউক অক্ষরগুলি সঙ্গীতোপযোগী হওয়া প্রয়োজন।

অক্ষর বিদ্যা ব্রহ্মবিদ্যার অন্তর্গত—এখন লুপ্ত ও গুপ্ত অবস্থায়।

ভারতীয় সঙ্গীতের গঠন যদিও সাহিত্য প্রকৃতি বা Literature-এর Norm—য়ুরোপীয় সঙ্গীতের Norm প্রধানতঃ স্থাপত্যের Architectural, গাণিতিক বা Mathematical ও চিত্রের। এসম্বন্ধে George Santayana বলিয়াছেন :—

Beneath its hypnotic power, music for the musician

has an *intellectual* essence, but of simple chords which at first only reach the ear, he weaves elaborate compositions that by their norm appeal also to the mind. This side of music resembles a richer versification, it may be compared also to mathematics and arabesques. A moving arabesque that has a vital dimension, all audible mathematics adding sense so form and a vissification, that, since it has no subject matter, cannot do violence to it by complex artifices—these are types of living altogether joyful and delightful things. (Music—Life of Reason).

অতএব দেখা যাইতেছে যে সঙ্গীতের প্রতীক একাধারে কাব্য, গণিত, স্থাপত্য (ও চিত্র) মানব-মনের এই কয়টি ব্যাপক ভাষার প্রতীক (Symbol) অর্থাৎ সঙ্গীতের দ্বারা একাধারে কাব্য গণিত চিত্র ও স্থাপত্যের পরিকল্পনা প্রকাশ পাইয়া থাকে। আমাদের সঙ্গীতের গঠন বা Norm প্রধানতঃ সাহিত্যের যথা অনিবদ্ধ বা গদ্যপ্রকৃতি ও নিবদ্ধ, ছন্দোবদ্ধ, তান ও মাত্রাবদ্ধ পদ্য বা কাব্য প্রকৃতি—যথাক্রমে Prose ও Verse form তথাপি অলঙ্কার বা Patternএর মধ্যে architectural design ও Mathematical Series (যথা সাগরে, রেমগ, গপম...ইত্যাদি) এর গঠন পাওয়া যায়। পাশ্চাত্য সঙ্গীত প্রধানতঃ স্থাপত্য. গণিত ও চিত্রবিদ্যার একত্র প্রকাশ। কাজেই ভারতীয় সঙ্গীত পাশ্চাত্য সঙ্গীতের অনুকরণে বাড়িয়া উঠিবে না, ইহারা পরস্পর পরিপূরক। একথা আমরা এখনও ভাল করিয়া বুঝি নাই যে সাহিত্যের গঠন যথা গদ্য, পদ্য ও অমিতাক্ষর সঙ্গীতের স্বর ও বর্ণ দ্বারা বহুকাল বিকশিত অবস্থায় আছে। আলাপ হইতে ছন্দে আসিবার সময় আমরা ভাষা সাহিত্যের নানা গঠন প্রকাশ করিয়া থাকি। মানব-মনের নানা ভাষার বহুমুখী প্রকাশ শুধু সঙ্গীতের স্বর ও তাল অবলম্বন করিয়াই হইতে পারে কাজেই ইহাকে শ্রেষ্ঠ বিদ্যা বলা অসঙ্গত নয়।

সামাজিক সভ্য মানুষের সত্তা দুই ভাগে বিভক্ত। প্রথম—অবচেতন মন বা Cosmic Consciousness, অপর জাগ্রত মন বা Waking Consciousness. কথিত ভাষা জাগ্রত চেতনার ভাষা, চিন্তার ভাষা। Macrocosm বা বিশ্বপ্রকৃতির সহিত কথিত ভাষার স্বাভাবিক প্রত্যক্ষ কোনও যোগ নাই, এই কারণে বিশ্বপ্রকৃতির সহিত যোগ স্থাপনের জন্য অক্ষর (Syllable) ও স্থায়ী স্বর, বর্ণ (গতিশীল স্বর) এর ব্যবহার। কথ্য ভাষা—Spau ও Fear, স্থান বর্ত্তমান, ও ত্রাস লইয়া মুলতঃ গঠিত ভাষাতীত সঙ্গীত স্বর বা নাদ Time ও yaring (কাল প্রবাহ ও ভবিতব্যের আশা) লইয়া গঠিত। পাশ্চাত্য জগতে শিক্ষার দ্বারা ভাষাগত চিন্তাকে অযথা বাড়াইয়া তুলিয়া মানব-মনকে বিশ্বপ্রকৃতি হইতে বিচ্ছিন্ন করিয়াছে—সঙ্গীতেও তাঁহাদের অনিবদ্ধ সঙ্গীত নাই সমস্তই তালবদ্ধ, ছন্দোবদ্ধ, বর্ত্তমান সম্পূর্ণ, কাজেই মৃত। অপরপক্ষে আমরা চিরকাল মনকে চিন্তাশূন্য (চিত্তবৃত্তি-রহিত) করিয়া বিশ্ব-চেতনার সহিত যুক্ত থাকিতে উপদিষ্ট। কথিত ভাষার প্রসার যতই বাড়ে Microcosmic feeling বা স্থানগত ভেদবুদ্ধি ও অহঙ্কার ততই বাড়ে। কথা-সাহিত্য বা গণিতের সংখ্যা* কালের অবিচ্ছিন্ন প্রবাহ প্রকাশ করিতে অক্ষম। তাহা মনকে ক্রমাগতই বর্ত্তমানের সঙ্কীর্ণ গণ্ডীর মধ্যে টানিয়া আনে। কালের অবিচ্ছিন্ন প্রবাহ সঙ্গীতের Continuityতে (বিশেষ ভারতীয় সঙ্গীতে) বা মীড়ে বা তানে (আরোহী, অবরোহী ও সঞ্চারী বর্ণে) প্রকাশমান। Microcosm ও Macrocosm, নগর ও প্রকৃতি, Casuality ও Destiny, অহঙ্কার

* Deolknid-Cantor পরিকল্পনার পূর্ব্ব অবস্থায় গণিতের সংখ্যা বিচ্ছিন্ন। এই নূতন পরিকল্পনায় Continuity আসিয়াছে কিন্তু সুরের রেখার মত তাহা বাস্তবিক সহজবোধ্য নহে।

ও ভবিতব্য, বিশিষ্ট মন ও বিশ্বচেতনার সমন্বয় ও সঙ্গতি ললিতকলার উচ্চতম আদর্শ। সঙ্গীতের দুই প্রক্রিয়া—Continuity ও Division, Legato ও Staccato, অনিবদ্ধ আলাপ ও ছন্দোবদ্ধ 'বস্তু', ধ্যান ও ধারণা, লয়গত মীড় (বা বর্ণ) ও অক্ষর ও তালগত ছন্দের সমন্বয় এই মানসিক সমন্বয়ের প্রচেষ্টা। অধঃপতনের যুগে সঙ্গীতের অধোগতি হইয়া থাকে—চিন্তা, অহঙ্কার, ভেদবুদ্ধি, নগর ক্রমশঃ বাড়িয়া উঠিয়া লয়ের বোধ হারাইয়া তালের তাণ্ডব বাড়াইয়া তোলে। মানব-জীবনের ভবিতব্য সঙ্গীতের প্রকৃতি হইতে বুঝা যায় এখনও যাইবে।

বর্ত্তমানের গণ্ডীর মধ্যে আমরা Casuality বা কার্য্য কারণে আস্থাবান, কাজেই প্রকৃতির কুটিল আবর্ত্তকে আমরা সরল রেখায় বুঝিতে চাই ও ধরিতে চাই। কিন্তু Destiny বা ভবিতব্য প্রত্যক্ষ Casuality বা কার্য্য কারণের নিয়মে ধরা পড়ে না তাহার গতি আকস্মিক। তাই যাহা আজ উন্নতি ও Progress বলিয়া মনে হয় তাহাই পরে ধ্বংসের সূচনা বলিয়া বোঝা যায়।

যাহাকে আমরা আর্টের জগতে নূতনত্ব, উন্নতি, ব্যক্তিগত প্রচেষ্টা বলিয়া বোধ করিতেছি তাহা অধিকাংশে (Microcosmic) অহঙ্কারের ব্যক্তিগত ভয়ার্ত্ত ও স্থানগত প্রকাশ। নগর যেভাবে গ্রামের রক্তশোষণ করিয়া পরে নগর ও গ্রাম উভয়েরই ধ্বংস সাধন করে (নাগরিক সভ্যতার ইহাই চিরন্তন ইতিহাস), সেই ভাবে নাগরিক শিল্প প্রাকৃতিক শিল্পের রক্তশোষণ করিয়া উভয়েই এককালে ধ্বংস হয়। এই ধ্বংস হইতে পূর্ব্বে আমরা অধিকাংশে রক্ষা পাইয়াছি তাহার কারণ আমরা Civilisation বা বাহ্যিক সভ্যতাকে অযথা বাড়াইয়া তুলিয়া অন্তর্মুখী জীবন বা Culture এর প্রাকৃতিক মূল বিনষ্ট করি নাই। গ্রীক নাগরিক সভ্যতার অনুকরণে বৌদ্ধ নাগরিক সভ্যতার আশায় ললিত-

কলার প্রভূত অনিষ্ট হইলেও তাহা মরে নাই আবার বাঁচিয়াছে। পাশ্চাত্য নাগরিক সভ্যতার প্রতিঘাতে আবার সেইরূপ পরিস্থিতি আসিয়াছে।

আমাদের অন্তর্মুখী জীবন বা Culture সমূলে বিনষ্ট হইবে কিনা তাহা ললিতকলার পরিণতি হইতে বুঝা যাইবে। বাহিরের ও অন্তরের জীবন যখন বর্ত্তমানকে লইয়া সীমাবদ্ধ থাকে তখন সে জীবনের ধ্বংস অনিবার্য্য। এই অবস্থায় শিল্পের একটা যন্ত্রচালিত সম্পূর্ণতা দেখা যায় যাহার ফলে নকল নবিশ শিল্পকলা প্রাধান্য লাভ করে। আসলে অসম্পূর্ণতাই সজীব শিল্পের চিরন্তন আকর্ষণ, যেকারণে গ্রামের প্রাকৃতিক শিল্প পূর্ণ সৌষ্ঠবযুক্ত না হইয়াও মনকে আকৃষ্ট করে অপরপক্ষে কলের তৈরী অতি সম্পূর্ণ (Highly finished) বস্তু আর্টের পর্য্যায়ে পড়ে না। এই চির-অসম্পূর্ণতা লইয়াই রাগ সঙ্গীতের আকর্ষণ, কারণ যাহা সম্পূর্ণ তাহা মৃত। বর্ত্তমানের পূজা আসলে মৃত্যুর পূজা। সুদূর ভবিষ্যতের মধ্যে যে অবিচ্ছিন্ন প্রবাহ তাহাই কলার অমৃতত্ব। কাজেই সাহিত্যিক ও কবিকেও সুদূর অতীতের প্রতীক লইয়া ভবিষ্যতের ইঙ্গিত দিতে হয়। ভরসা এই যে এদেশের জ্ঞানী ও শিল্পী শ্রেষ্ঠেরা জীবনের প্রাকৃতিক মূল জীবন্ত রাখিয়াছেন—ত্রিকালের অবিচ্ছিন্ন প্রবাহের সহিত যুক্ত থাকিয়া তাঁহারা ক্লিষ্ট বর্ত্তমানের গণ্ডীর মধ্যে আত্ম-সমর্পণ করেন নাই।

সাহিত্যের ভাষা যতদিন শুধু বর্ত্তমান লইয়া থাকে ততদিন তাহা সঙ্কীর্ণ ও ধ্বংসোন্মুখ। কাজেই ভাষাকেও নানা সংস্কারের সাহায্য লইয়া দূর অতীতের সহিত সম্বন্ধ স্থাপন করিতে হয়। সঙ্গীতের এই ব্যাপ্তি স্বাভাবিক। কারণ সুর স্থান ও কাল দ্বারা এত সীমাবদ্ধ নহে, কাজেই যে মুক্তি ও ব্যাপ্তির জন্য কথা সাহিত্যকে বহু আয়াস করিতে

হয়, স্বর নেই মুক্তি লইয়া আরম্ভ হয়। ভাষা বর্ত্তমানের অধীন ও অধিকারী, সঙ্গীত কালের শাসন হইতে মুক্ত। এই মুক্তির সাধনা আমাদের দর্শন হইতে শিল্পকলা পর্য্যন্ত সর্ব্বত্রই রহিয়াছে সব কলাতেই এই বর্ত্তমানের গণ্ডী হইতে মুক্তির চেষ্টা সুস্পষ্ট।

পাটলিপুত্র বিশ্ববিদ্যালয়
কার্ত্তিক ১৩৫৭ (1949)

বিনীত
গ্রন্থকার

সূচীপত্র

১। **প্রথম অধ্যায়**—প্রাচীন পদ্ধতি—"রাগ" ও "মেল" রাগ রাগিণী" ভেদ—মেল-শ্রুতির ওপর স্বরস্থান—রত্নাকরের "মেল"—শ্রীনিবাস, অহোবল, ইত্যাদি গ্রন্থাকারের "মেল"—আধুনিক ও (শ্রীনিবাস ও অহোবল)—গ্রন্থ পরিচয়—রাগতরঙ্গিণী,—হৃদয় কৌতুক হৃদয় প্রকাশ—সঙ্গীত পারিজাত—রাগতত্ত্ববিবোধ—অনুপসঙ্গীত বিলাস—অনুপসঙ্গীত রত্নাকর—অনুপসঙ্গীতাংকুশ—রাগমালা—সদ্রাগ চন্দ্রোদয়—রাগমঞ্জরী।

২। **দ্বিতীয় অধ্যায়**—আধুনিক পদ্ধতি—রাগের মেল ও অঙ্গ বা প্রকৃতি—মেলের বিভাগ—মেল ও অঙ্গের পরস্পর **সম্বন্ধ**—দুই মেলের মধ্যবর্ত্তী রাগ—বাদী, সম্বাদী, অনুবাদী, বিবাদী—বর্ণ; অলঙ্কার—**স্বরলিপি সঙ্কেত**।

৩। আধুনিক মেল হিসাবে রাগের স্থান।

রাগের তালিকা।

বর্ণানুক্রমিক ধারা। (**এইস্থানে বিবৃত রাগ**) রাগের বিবরণ বর্ণানুক্রমে দেওয়া হয়েছে।

১। অড়ানা
২। আল্‌হৈয়া বিলাবল
৩। আশাবরী
৪। ইমন
৫। কলিঙ্গ বা কলিংড়া
৬। কর্ণাট
৭। কল্যাণ
৮। কাফী

৯। কানড়া :—

(১) দরবাড়ী কানড়া

(২) অড়ানা „

(৩) নায়কী „

(৪) সুহা „

(৫) সুঘরাই „

(৬) বাগীশ্বরী „

(৭) মুদ্রিক „

(৮) সাহানা „

(৯) দেবশাখ „

(১০) হুসেনী কানড়া

(১১) কাফী „

(১২) কৌশিক „

(১৩) বহার „

১০। কামোদ

১২। খমাজ

১৩। খম্বাবতী

১৪। খড় (ষড়রাগ)

১৫। গারা

১৬। গুর্জ্জরী বা গুজরী

১৭। গৌরী

১৮। গৌড়সারং

১৯। গৌড় মল্লার

২০। ছায়ানট

২১। জয়জয়ন্তী

২২। জয়ৎ কল্যাণ

২৩। জেত

২৪। জেতাশ্রী

২৫। জোগিয়া

২৬। জৌনপুরী

২৭। ঝিঁঝোটি

২৮। তিলোককামোদ

২৯। তিলঙ্গ

৩০। তোড়ী

৩১। দরবারী কানড়া

৩২। দুর্গা

৩৩। দেস বা দেশ

৩৪। দেশকার

৩৫। দেশী বা দেসী

৩৬। ধনাশ্রী

৩৭। ধনাশ্রী (পুরিয়া ধনাশ্রী)

৩৮। ধানী

৩৯। পরজ

৪০। পূরবী

৪১। পুরিয়া

৪২। পূর্ব্ব কল্যাণ

৪৩। পিলু

৪৪। বহার

৪৫। বসন্ত
৪৬। বিলাবল
৪৭। বিহাগ
৪৮। বাগেশ্বরী
৪৯। বৃন্দাবনী সারং
৫০। ভীমপলাশী
৫১। ভূপালী
৫২। ভৈরব
৫৩। ভৈরবী

৫৪। **মল্লার :—**
(১) শুদ্ধ মল্লার
(২) নট মল্লার
(৩) গৌড় মল্লার
(৪) মীরাবাইকী মল্লার
(৫) সুরদাসী „
(৬) গৌড় মল্লার (২য়)
(৭) চর্জ্জুকী মল্লার
(৮) রামদাসী „
(৯) রূপমঞ্জরী „
(১০) মেঘ „
(১১) মীয়া মল্লার
(১২) দেসমল্লার

৫৫। মাড়্ বা মান্দ্

৫৬। মারবা
৫৭। মালকোশ
৫৮। মালগুঞ্জ
৫৯। মীয়াকা সারং
৬০। মুলতানী
৬১। রাগেশ্বরী
৬২। রামকলী
৬৩। ললিত
৬৪। শঙ্করা
৬৫। শুদ্ধ বিলাবল
৬৬। শ্যাম
৬৭। শ্রী
৬৮। সারং :
(১) বৃন্দাবনী সারং
(২) মধমাদ „
(৩) মিয়া „
(৪) শুদ্ধ „
(৫) সামন্ত „
(৬) লঙ্ক দহন „
(৭) বড় হংস „

৬৯। সিন্ধু ভৈরবী
৭০। সুঘরাই
৭১। সুহা
৭২। সুর মল্লার

৭৩। সৈন্ধবী

৭৪। সোরট

৭৫। সোহনী

৭৬। হমীর

৭৭। হিন্দোল

৭৮। হেম কল্যাণ

এই রাগগুলি ছাড়া পারিজাতের কয়েকটি রাগ প্রসঙ্গ ক্রমে আলোচনা করা হয়েছে। যেমন গৌরা, গৌড় ইত্যাদি।

উপক্রমণিকা

গান সম্বন্ধে সাধারণভাবে মতামত দেওয়ার ও সমালোচনার করার অধিকার সঙ্গীত শিল্পী ছাড়া আর সকলেরই থাকে কিন্তু রাগ-রাগিণী সম্বন্ধে বিশেষ করে কিছু বলতে যাওয়ার দায়িত্ব ও বিপদ অনেক। একদিকে কলাবিৎ সম্প্রদায়ের ঘরের জিনিষ বাইরে যাওয়ায় তাঁদের আপত্তি, অপর দিকে সঙ্গীত-সাহিত্য, সমালোচক ও উৎসাহদাতাদের তত্ত্বাবধানে থাকায় তাঁদের অবসরকালীন সঙ্গীতসম্বন্ধীয় মতামত ছাপার অক্ষরের মধ্যে দিয়ে শাসনকর্তৃত্ব করার যোগ্যতা লাভ করেছে। এর ওপর আবার বিদেশী সমালোচকের উঁচু গলায় বেসুরো সমালোচনা— তার ভারও কম নয়।

তবু একথা অস্বীকার করার উপায় নেই যে সঙ্গীতের মূলতত্ত্ব সম্বন্ধে কিছু বলতে গেলে গানের সঙ্গে আন্তরিক পরিচয় থাকা দরকার, কারণ সঙ্গীতের সত্যিকার জ্ঞান উপলব্ধির মধ্য দিয়ে পাওয়া যায়; তাই যাঁরা কলাবিৎ তাঁদেরই মতামতের মূল্য শেষ পর্যন্ত বোদ্ধারা দিয়ে থাকেন। অবশ্য এ বিষয়ে লিখতে হলে স্বতন্ত্র শিক্ষা ও পরিশ্রমের প্রয়োজন; কারণ কথায় গান সম্বন্ধে আলোচনা করা কঠিন। বাংলা ভাষায় এই ধরণের আলোচনা সাধারণত না হওয়ায় ব্যবহার করার মত ভাষাও খুঁজে পাওয়া যায় না! এদিকে গায়ক সম্প্রদায়ের মধ্যে এমন এক ভাষা গড়ে উঠেছে যার সঙ্গে আগেকার সংস্কৃত শব্দেরও সম্বন্ধ বিশেষ নেই এবং পাঠক সম্প্রদায়ের কাছে তার অর্থও বোধগম্য হওয়ার সম্ভাবনা কম। তবে এই ভাষা "গায়কী" অর্থাৎ কণ্ঠকৌশল সম্বন্ধেই বেশী

ব্যবহার করা হয় কারণ বর্ত্তমান ওস্তাদ সম্প্রদায় রাগ রাগিণীর মূলতত্ব নিয়ে মস্তিষ্ক চালনা করেন না; তার ফল অবশ্য এই দাঁড়িয়েছে যে বিদ্বৎসমাজের সঙ্গে তাঁদের সম্পর্ক নেই, সুতরাং লোকপ্রিয়তা সত্বেও ভারতবর্ষে সঙ্গীতের এত দুর্গতি যে ধনীরা গুণীর সঙ্গে এক আসনে বসতে কুণ্ঠিত হন।

রাগের সঙ্গে গানের সম্বন্ধে কি এ চিরন্তন প্রশ্ন। এ কথার উত্তরে কোনও বেসুরো সমালোচক বলে বসেছেন যে গানের কথা বাদ দিলেই রাগ (অর্থাৎ কথার অস্তিত্ব আগে থাকা চাই না থাকলে রাগ বোঝা যাবেনা) কিম্বা কতকগুলি আরোহী অবরোহী ইত্যাদির নিয়ম মেনে চল্লেই রাগ সৃষ্টি হয় যেমন ব্যাকরণ মেনে চল্লেই সাহিত্য।

রাগের স্বরূপ যে কি তা লিখে বোঝাবার চেষ্টা বৃথা, যার এ উপলব্ধি নেই তাকে দেওয়া যাবেনা। অনেকদিনের পরিচয়ে আনন্দের মধ্যে দিয়ে এই বোধ আসে, বিচার তর্কের মধ্য দিয়ে আসেনা।

ভাষা বোঝার আগেই যাঁদের আইন মানতে শেখান হয় আইনের ভয়েই তাঁদের দিন কাটে, আনন্দের সন্ধান মেলেনা। গানের মধ্যে আনন্দের সন্ধান না পেয়ে গোড়াতেই যাঁরা বিশ্লেষণ করতে বসেন রাগের সম্পূর্ণতার চেতনা তাঁদের হওয়ার সম্ভবনা কম। তাই চট্ করে রাগারাগিণীর নাম করতে পারার চেয়ে গানে সত্যিকার আনন্দ পাওয়ার দাম অনেক বেশী। যাঁদের এই দুই ভাব একসঙ্গে রয়েছে তাঁদেরই বোদ্ধা বলা যেতে পারে।

গানে আনন্দের মধ্য দিয়ে রাগের স্বরূপের যে উপলব্ধি ব্যাকরণে তা ধরা পড়ে না, নিয়ম ভেঙ্গেও সে খাঁটি থাকে। এই রকম উপলব্ধির জোরে গত দুইশত বৎসর ধরে ব্যাকরণের নিয়ম কানুন ভেঙ্গে চুরে একাকার হয়ে আবার নতুন সমৃদ্ধতর শৃঙ্খলাবদ্ধ সৃষ্টি কৌশল আপনি

গড়ে উঠেছে। কিন্তু এই নিয়ম ভাঙ্গার পণ করে কেউ কোনও দিন গান কর্ত্তে বসেনি, তার প্রমাণ এই যে আজও অতি অল্প গায়কই জানেন যে দুশ বছর আগে অন্য নিয়মও ছিল। তখনকার অধিকাংশ রাগের নাম এখনও আছে কিন্তু তারা খোল নলচে বদলে রূপান্তরিত হয়ে পড়েছে। অতি ধীরে মানুষের মন যখন নতুন সৃষ্টির প্রেরণায় চলে তখন রীতি বদলায়, আইনের শৃঙ্খল খসে গিয়ে নিয়মের শৃঙ্খলা আবার নিজের প্রয়োজনে গড়ে ওঠে, তাই "tradition" ভাঙ্গাই নতুন আর্ট নয়, উচ্ছৃঙ্খলতাই "progress" নয়, আনন্দ সাধনার পথে তার বিকাশ।

এখন যদি কোনও গাইয়েকে বলা যায় যে শাস্ত্রীয় নিয়ম সব আজ অচল তিনি রেগে বলেন "ম্যায় নে কিতাব নহি দেখি, ম্যায় নে জান মারি"। কেউ কখনও একথা স্বীকার করেন না শাস্ত্র বিরুদ্ধ নিয়ম চালান হয়েছে, কারণ সত্যিই কেউ জ্ঞাতসারে নিয়ম ভাঙ্গেনি কারণ তারা বাইরের আইনের চেয়ে ভেতরের উপলব্ধিকেই বড় বলে জেনেছে।

বাংলাদেশে অনেকে ভাবেন উত্তর ভারতীয় সঙ্গীত, রাগ-রাগিণী ও হিন্দীগান একই বস্তু। তাঁদের পক্ষে একথা ভাবা খুব অন্যায় নয় কারণ তাঁরা যা বোঝেন তা প্রাদেশিক ভাষার মধ্য দিয়ে। তাঁরা জানেন না যে classical musicএ গানের কথার কোনও উঁচুদরের মানে থাকে না এবং যাঁরা গান করেন তাঁরাও অনেক সময় মানে জানেন না। এমন কি গায়ক সমাজে এ প্রসঙ্গ তোলা অনেকটা অবান্তর যদিও তাঁদের একথা স্বীকার করার সাহস নেই। একথা সহজেই বোঝা যাবে যন্ত্র সঙ্গীতের কথা ভাবলে, কারণ যন্ত্র সঙ্গীতের স্থানও আমাদের দেশে কম

নয়, যন্ত্রীর আদরও যথেষ্ট। অবশ্য কথা থাকলে তার মানেও থাকা দরকার কারণ অনর্থ কিম্বা কদর্থের চাইতে সদর্থ ভাল, কিন্তু এতে বোঝা যাবে যে কত যুগ ধরে এই জাতীয় গানে ভাষার প্রতি ঔদাসীন্য জমা হয়ে রয়েছে। প্রাদেশিক ভাষার চেয়ে বড় ভাষার সন্ধান যাঁরা পাননি তাঁদের ভাষাতীত উপলব্ধি বোঝাবার চেষ্টা নিষ্ফল তবে এইটুকু বলে রাখা ভাল যে কথার আবেদন বাদ দিয়ে যাঁরা গান শুনতে পারেন না বিশুদ্ধ সঙ্গীতের উপলব্ধি তাঁদের অনেকদূরে।

তবে একথা নূতন। হিন্দুস্থানী তথা উত্তর ভারতীয় সঙ্গীত সমস্ত উত্তর ভারতে, কাশ্মীর থেকে পূর্ব্ব বঙ্গ পর্য্যন্ত আদরের জিনিষ হয়ে আছে। তার একমাত্র কারণ এই যে এতবড় মহাদেশের প্রায় সমস্ত প্রদেশের লোকই গানের মধ্য দিয়ে অন্তরের যোগসূত্র খুঁজে এককালে পেয়েছিল, প্রাদেশিক ভাষার ব্যবধান তাদের চোখে পড়েনি। তাই প্রায় সাতশত বৎসর আগে দক্ষিণের খ্যাতনামা সঙ্গীতজ্ঞ নায়ক গোপাল দিল্লীতে এসেছিলেন আমীর খসরুর কাছে অথচ তাঁদের ভাষার কোনও ঐক্য ছিল না। একদিকে এই অন্তরের যোগসূত্র দিয়ে হিন্দু ও মুসলমানের মিলও হয়েছিল। দুঃখের বিষয় এই যে প্রাদেশিকতা ও প্রাদেশিক ভাষার চাপে এই সব কথা আমরা প্রায় ভুলে গিয়েছি। বাংলা দেশে রাগ-রাগিণীর প্রচলন বহুকালের কিন্তু তাদের স্মৃতি এখন লুপ্তপ্রায়।

অনেকে প্রশ্ন করেন এই যে বাংলায় কেন এই সব গান রচনা হয় না! শুধু বাংলায় কেন, উর্দ্দু, মারাঠী, গুজরাটি ইত্যাদি কোন ভাষাতেই এই ধরণের গান রচনা করা সম্ভব হয় নি। হিন্দী ভাষার স্বাচ্ছন্দ্য ছেড়ে দিয়ে এর অন্য এক কারণ এই যে এত দিনকার জমা

করা সংস্কার এক কথায় উড়িয়ে দেওয়া যায় না। প্রসিদ্ধ রচয়িতারা যে সব গান রচনা করেছিলেন তা অনেকের কণ্ঠে অনেকদিন ধরে রূপ পেয়ে এসেছে, যাঁদের এসব গান শোনবার ও শেখবার সুযোগ হয়েছে তাঁদের কাছে এই-ছাঁচে ঢালা ভাষান্তরিত গান তুচ্ছ অনুকরণ বলে মনে হয়। যে-গান গাইয়েকে তৃপ্তি দেয়না তার ভবিষ্যৎ খুব বড় নয় আর গাইয়েদের এরকম মনে হওয়াও অসঙ্গত নয় কারণ 'নকল' নকলই থাকে, আসল হয় না। যা নিজের প্রেরণায় গড়ে ওঠে না তাকে সে মর্য্যাদা দিলেও তা রক্ষা করা কঠিন হয়ে পড়ে।

বাংলা গানে বাংলা ভাষার যে ঐশ্বর্য্য ওস্তাদী গানে হিন্দী ভাষার তা নেই, তাই হিন্দী গান থেকে বাংলায় আসার সময় সুর প্রভুত্বের দাবী ছেড়ে ভৃত্য হতে বাধ্য হয়। আবার বাংলা গানে ভাবের দৈন্য কেউ স্বীকার করে নেবে না সেটা ভাষার ঐতিহাসিক সংস্কার, এমন কি এর ভাব সমৃদ্ধির মূল এত প্রাণবান যে শিকড় বসিয়ে সমস্ত রস টেনে নেয়। সুরের জগতে কথা আধার মাত্র, সুরকে বয়ে নিয়ে তার কায সে আধার সুন্দর হওয়া নিশ্চয়ই ভাল, কিন্তু আধারের ধর্ম্ম ধারণ করা, তার পরিবর্ত্তে সে যদি কাঁচা মাটির ভাঁড়ের মত সমস্ত রস আত্মসাৎ করে নেয় তাহলে তার সৌন্দর্য্যে সে ক্ষতি পুষিয়ে যায় না। বরং এই আধার যত বাহুল্য বর্জ্জিত হয় ততই ভাল কারণ বাহুল্য যতই বাড়ে মনের ওপর দাবীও তার সেই অনুপাতে বেড়ে চলে।

উত্তর ভারতীয় সঙ্গীতের ক্রমোন্নতি লক্ষ্য কর্লে এটা বেশ বোঝা যায়। তার সবচেয়ে বড় পরিণতি হোল "আলাপে"। এই খানে কণ্ঠ সঙ্গীত ও যন্ত্র সঙ্গীত এক, শুধু এইটুকু তফাৎ যে কণ্ঠস্বরে অন্তরের স্পর্শ গভীরতর। এখানে কথা নেই অর্থহীন "নোম তোম"; শব্দের প্রয়োজন

ছিল কারণ ছন্দ বিস্তারে শব্দের আবশ্যকতা। এই দিকে খেয়ালের ধরণে "তরাণার" সৃষ্টি। এইখানে রাগের ও ছন্দের ভাষার অর্থভার থেকে মুক্তি। যতদিন এই সুরের আনন্দ পাওয়া না যায় ততদিন ভাষার গানই সবচেয়ে বড় থাকে। কিন্তু গানে ভাষার কাজ সুরের সঙ্গে পরিচয় করিয়ে দেওয়া, এই পরিচয় শেষ হোলে তার কাজ শেষ হোল। শ্রোতার মূঢ়তার আশ্রয়ে সুরের অধিকার আত্মসাৎ করা তার সদুদ্দেশ্য হতে পারে না।

উত্তর ভারতীয় সঙ্গীত দুই দিকে বেড়ে উঠেছে, প্রথমতঃ রাগের দিকে, দ্বিতীয়তঃ ছন্দের দিকে। তাই প্রত্যেক সঙ্গীতজ্ঞ কলাবিৎ দুই ভাগে সৃষ্টিকৌশলের পরিচয় দেন। প্রথম—আলাপে অর্থাৎ রাগের বিস্তারে, দ্বিতীয়তঃ ছন্দের বিস্তারে অর্থাৎ যাতে ধ্রুপদ, ধমার, গৎ ইত্যাদি ছন্দের কারুকার্য্য আছে। এই যে দুই ভাগ এও নতুন নয়, হাজার বছর ধরে এই ধারণা চলে আসছে, এই দুই ভাগকে "অনিবদ্ধ" এবং "নিবদ্ধ" * সঙ্গীত বলা হোত। বীণাতেও ঠিক এই নিয়ম মেনে চলা হয়—প্রথমে বিলম্বিত আলাপ, পরে মৃদঙ্গের সঙ্গে ছন্দ বিস্তার। খেয়ালেও এই দুই ভাগ, বিলম্বিত খেয়ালে রাগের বিস্তার, মধ্যলয় অথবা দ্রুত খেয়ালে ছন্দের বিস্তার। বিলম্বিত খেয়ালে কথা থাকলেও তার কোনই

---

* নিবদ্ধ মনিবদ্ধং তদ্‌দ্বেধা নিগদিতং বুধৈঃ
বদ্ধংধাতুভিরঙ্গৈশ্চ নিবদ্ধমভিধীয়তে
আলপ্তির্বদ্ধ হীনত্বাদনিবদ্ধমিতীরিতম
সংজ্ঞাত্রয়ং নিবদ্ধস্ত প্রবন্ধো বস্তু রূপকম্

—সঙ্গীত রত্নাকর।

প্রাধান্য নেই, তার ধরণ অনিবদ্ধ সঙ্গীতের মতই, তাই মৃদঙ্গাচার্য্য বলে থাকেন "খেয়ালীয়েঁ বেতালীয়েঁ হোতে হৈঁ।" আসলে এই দুই ভাগের ভেতরকার কথা এই যে আলাপে রাগের বিস্তার স্বতঃস্ফূর্ত্ত—বাঁধা বা "তৈয়ারী" নয়। ছন্দের কাল অধিকাংশ বাঁধা ধরণের তার বৈচিত্র্যও নিতান্ত সীমাবদ্ধ (সব শুদ্ধ পাঁচ ছয় রকমের, ছন্দ করা যায়)। ক্রমাগত রাগের বিস্তার মাথা থেকে বের কর্ত্তে হলে "ঠেকার" সঙ্গে ছাড়া গাওয়ার উপায় নেই নইলে বেতালা হওয়া তাঁদের উদ্দেশ্য নয় এমনকি এই ভাবে খেয়াল গাওয়ার চেয়ে নিয়মবদ্ধ ভাবে ধ্রুপদ, ধমার বোল পরণের সঙ্গে গাওয়া অনেক সহজ। তাই রাগ রাগিণীরই সমাদর গানের জগতে বেশী, সঙ্গীত-শাস্ত্রও তাই নিয়ে।

আলাপ অথবা রাগ বিস্তারের মধ্যে এল শ্রুতিজ্ঞান। অনেক সাধনার পর শ্রুতিবোধ আসে কিন্তু যদিও যাজ্ঞবল্ক্য স্মৃতিতে "বীণাবাদনতত্ত্বজ্ঞ শ্রুতিজাতি বিশারদঃ তালজ্ঞশ্চাপ্রয়াসেন মোক্ষমার্গম্ নিগচ্ছতি" বলা হয়েছে, বর্ত্তমানে শ্রুতিজ্ঞান মোক্ষলাভ করেছে হার্ম্মোনিয়মে, এর ওপর রাগের যে প্রকৃতিগত বৈশিষ্ট্য তাও যেতে বসেছে, কারণ আলাদা আলাদা চাবি টিপে রাগ তৈরী হয়না, স্থিতি ও গতি নিয়ে তার স্বরূপ, হার্ম্মোনিয়মে স্থিতি আছে, গতি যা তা সুরে নয়। শ্রোতার মধ্যে কারুরই হার্ম্মোনিয়মের শব্দ ভাল লাগেনা, সহ্য করে গেলেও কষ্ট হয়ই কিন্তু যন্ত্রের সুবিধে ছেড়ে আত্ম-নির্ভর হওয়ার সাহস সকলের নেই তাই গাইয়েরা বুঝেও বোঝেন না।

ঠুমরীতে ভাষার যথেষ্ট প্রাধান্য দেওয়া হয় এবং বিখ্যাত গায়কেরাও ঠুমরী গাইবার সময় "বোলের বা কথার প্রাধান্য দেন তাই ভাব প্রকাশ (অর্থাৎ মুখ চোখ হাতের ভঙ্গীর সাহায্যে "ভাও' দেখান) এবং

নিজের দিক থেকে কখনও কখনও কথার যোগ করা হয়। এখন অনেকে ঠুমরীকেও ভাবাতীত রূপ দিতে চান তাই বীণে ও সেতারেও ঠুমরী বাজান হয়। "গজলে" ভাষার প্রাধান্য আরও বেশী তাই বিবাহ-সভার বাইরে গজলের স্থান ঠুমরীরও নীচে।

ভাষার ভাবপ্রবণতা আর একদিক দিয়ে গানের মহা অনিষ্ট করেছে—কথার আবেগের সঙ্গে সুরের আবেগের মিলন ঘটিয়ে। এই দুই ঠিক তেল জলের মত কিছুতেই মিশ খেতে চায়না। বাংলা গানেও কথার আবেগ সুরকে অনেকটা রাগচ্যুত করেছে। একরকম আবেগ কম্পিত "মিড়"* শোনা যায় প্রায়ই, যার সঙ্গে বিশুদ্ধ রাগের কোনও সামঞ্জস্য থাকতে পারে না, কারণ রাগ রাগিণীর সত্যিকার রূপ এই এক স্বর থেকে স্বরান্তরে যাওয়ার প্রকৃতির মধ্যে ছড়িয়ে মিশিয়ে রয়েছে (ঠিক এই কারণে কোনও চাবি টেপা যন্ত্রে Keyed Instrumentএ রাগ বাজান যায় না)। মনের দিকদিয়েও রাগের গোড়ার কথা প্রশান্তি—আবেগ অথবা উদ্বেগ হীনতা। এখানে emotion emotionalism অথবা sentiment sentimentalism হয়ে দাঁড়ালে চলবে না। গান কণ্ঠে বসে সুর যদি নিতান্ত করুণ হয় তাতে আবেগের যাথার্থ্য প্রমান হয় কিন্তু সৌন্দর্য্য সৃষ্টি হয় না।

অবশ্য কথার আবেগের স্থান যে সঙ্গীতের কোথাও নেই তা নয়। ঠুমরীতেও আবেগের স্থান যথেষ্টই রয়েছে কিন্তু ঠিক সেই জন্যেই তাকে আর্ট হিসাবে আলাপ, ধ্রুপদ বা খেয়ালের চেয়ে নীচে স্থান দিতে

* এই রকম ধরণের মিড় য়ুরোপীয় সঙ্গীতে শোনা যায়, বেহালাতে এর প্রভাব সবচেয়ে বেশী তাই বেহালায় রাগ বাজান উচিত নয়। কথার আবেগের সঙ্গে এর নিকট সম্বন্ধ।

হবে। সব গাইয়েই একথা মনে মনে জানেন যে, যে গান নিজেকে কথার দামে বিক্রী করেছে তাকে স্বাধীনতার মর্য্যাদা দেওয়া যায় না।

তার পর বাংলা গানের ভাষার মধ্যে কেবল কোমলতা ও মিষ্টত্ব। এর কোথাও কাব্যের বাইরে স্বরের চেহারা পাওয়া যায় না। তাই পরিকল্পনায় কোনও মূর্ত্তি গড়ে উঠবার সম্ভাবনা নেই। কিন্তু কোন আর্টই নিছক মিষ্টত্ব নিয়ে বড় থাকতে পারে না, তার মধ্যে বিস্তৃত কল্পনার প্রকাশ চাই, বিশেষ করে মনের বিভিন্ন অবস্থার সঙ্গে তার সামঞ্জস্য থাকা চাই। আমাদের দেশে রসবোধের স্থান এত সঙ্কীর্ণ হওয়ার কোনও কারণ নেই, রসভেদের স্থানই চিরকাল ছিল, থাকবেও।

গানে শ্রোতার রুচিবিকার শুধু বাংলা দেশেই দেখা যায় না অন্যান্য দেশেও যথেষ্ট। গানে কল্পনার বিস্তৃতি, ও masculine style ("মার্দানা ঢং," বা পুরুষোচিত ভঙ্গী) ক্রমশঃ অতীত ঐশ্বর্য্য হয়ে দাঁড়াচ্ছে। লোকপ্রিয় রূপের মধ্য ভৈরবী, খাম্বাজ, পিলু, ঝিঁঝোটি তিলক কামোদ, দেশ, বিহাগ, ইত্যাদি কয়েকটি মাত্র, কানাড়া, বাগেশ্রী, মালকোশ, ভীমপলাশী এসব রাগ এদের পরে,—মুলতানী, তোড়ী, হিন্দোল, পুরিয়া এসবও গাওয়া ক্রমশঃ উঠেই যাচ্ছে। চিকিৎসাশাস্ত্রে বলে মিষ্টত্বে অতি আসক্তি যে রোগের লক্ষণ আলস্য ও অকাল বার্দ্ধক্য তার কারণ। মনের কারণ হয়ত এই যে সাধারণতঃ অপরিচিত স্বরবিন্যাসের সঙ্গে মনের মিল করে নেবার মত ধৈর্য্য ও শিক্ষা শ্রোতার নেই, (কারণ প্রথমেই ভাল লাগা চাই) অপর পক্ষে গানের মধ্যে মহৎসৃষ্টির কল্পনা ও আত্মস্থ হওয়ার চেষ্টার চেয়ে আবেদনশীলতা গাইয়ের কাছে বড় হয়ে উঠেছে। যে জগতে অন্যের রুচির ওপর জীবনধারণ, সেখানে এই নৈতিক অধোগতি নিতান্ত আশ্চর্য্য নয়।

অবশ্য এখনও প্রথম শ্রেণীর গায়কের বেশীর ভাগ Style, dignified তাঁদের মধ্যে প্রশান্তি ও ধৃতি এখনও দেখা যায়। কিন্তু দক্ষিণী "গায়কী"তে ছোট ছোট তানের চাঞ্চল্য সৌন্দর্য্যের না হোক বাহাদুরীর আদর্শ হয়ে দাঁড়াচ্ছে। কিন্তু সৌন্দর্য্য সৃষ্টির ও বীভৎস বাহাদুরীর প্রবৃত্তিতে যে কত ব্যবধান তা কে কাকে বোঝাবে! এই ধরনের গানে বড় করে ভাববার কোনও চেষ্টা নেই, সৃষ্টিতে কোনও শৃঙ্খলা নেই অথচ শৃঙ্খলার সঙ্গে (Formula না ভেবে) রাগের বিস্তারই বর্ত্তমান খেয়ালের গোড়ার কথা।

মুসলমানেরা* এই দিক দিয়ে আমাদের গানকে সমৃদ্ধতর করে তুলেছিলেন। রাগের মধ্যে বিশিষ্ট আন্দোলিত গতি এঁদের সময়েই বেশী ব্যবহারে এসেছে বলে মনে হয়, এর মধ্যে একটা স্বাভাবিক মহত্ব আছে বলেও বোঝা যায় মল্লার ও কানাড়া জাতীয় রাগের আলোচনা কর্লে। এই সব রাগে এই ছাপ যতটা পড়েছে অন্যান্য রাগে তার চেয়ে কম, সাধারণতঃ কোমলস্বর যে সব রাগে ব্যবহার হয় তারই এই প্রকৃতি। তাছাড়া স্বরসংযোগের ধরণই হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের বৈশিষ্ট্য। এই বিশিষ্টতার জন্যে একই "সরগম" কর্ণাটকী সঙ্গীতে অন্যমূর্ত্তি ধারণ করে।

এই স্বর হতে স্বরান্তরে য়াওয়ার যে ধরণ এতে কলাবিদের অন্তরের স্পর্শ, তারই স্পর্শে রাগের প্রকৃতি সজীব হয়ে ওঠে। এই সজীবতার মধ্যে দিয়েই আমরা চিনি। বেশীরভাগ চেনাই চলার মধ্যে। কাব্যের পরিচয় ছন্দের গতিতে, মানুষের পরিচয় তার চলনে। কিন্তু ছন্দের চলন অক্ষরগুণে বোঝার মত, সুরের চলন

* পরে এ ধারণার পরিবর্ত্তন হয়েছে। বর্ত্তমান সংস্করণের ভূমিকা দেখুন।

"সারি গামা" দিয়ে বোঝাবার চেষ্টা চল্‌ছে। অথচ এই গতি-ভঙ্গিই সঙ্গীতের জীবন ও রাগের প্রকৃতি। রাগের সত্যিকার রূপ "সারি গামার" মধ্যে নেই, থাকলে সাহেবেরা আজ নটমল্লার গাইতেন। ইংরেজী জাতীয় সঙ্গীত "সারে গামাতে" দেখলে তাকে সারঙ্গ রাগের মত দেখাবে, তাই বলে "গড্ সেভ্ দি কিং" বড় হংস সারঙ্গের খেয়াল নয়। ভেতর থেকে যে রূপ ফুটে বেরোয় ব্যাকরণে তা বোঝান যায় না, মানুষের উপলব্ধির গভীরতায় তার বিকাশ, তাকে আমরা এককথায় বলি "চাল" বা "চলন", style এরই নাম।

আবার চলার ধরণ থেকেই বর্ত্তমান "খেয়ালের" অধোগতি বোঝা যায়। এখনকার "খেয়াল" গাওয়ার নিয়ম গলাবাজী ও বাহাদুরী। এর মধ্যে দ্রুত তানের এত প্রাদুর্ভাব হয়েছে যে বাহাদুরীই সৌন্দর্যের স্থান অধিকার করে বসে আসে! এই দ্রুতগতির উত্তেজনা এত বেশী যে রাগের স্বরূপ ধর্ষিত হয়ে গেলেও নিবৃত্তি নেই। অনেকে ভাবেন এটাই ওস্তাদী, তাঁরা ভেবে দেখবেন যে, যে ওস্তাদী সব সময়ে চীৎকার করে নিজের অস্তিত্ব ঘোষণা করে তা ওস্তাদী নয়, ওস্তাদীর নকল ব্যর্থ প্রয়াস। কৌশল যখন সহজ হয়ে চেষ্টার বাইরে যায় তখনই তাকে দক্ষতা বলে—ওস্তাদী তারই নাম। যতক্ষণ পরিশ্রম ও চেষ্টার আভাষ আছে ততক্ষণ তা ওস্তাদী নয় অক্ষমতা। একটি সুবিখ্যাত ঐতিহাসিক ওস্তাদ পরিবারের একজন খ্যাতনামা ওস্তাদ একদিন বলছিলেন যে "যতক্ষণ মানুষের মুখে বিরক্ত ও কষ্টের ছায়া পড়ে ততক্ষণ তার ওস্তাদ হতে অনেক দেরী।" *

---

* এই প্রসঙ্গে শাস্ত্রীয় মতে গায়কের দোষ ও গুণ কতগুলি তা উদ্ধৃত করা অপ্রাসঙ্গিক হবে না—

বর্ত্তমান "গায়কী" সম্বন্ধে আর এক কথা বলার আছে যে, তান ক্রমশঃ সূত্রবদ্ধ বা formula হয়ে দাঁড়াচ্ছে। একই রকম তান অনেকগুলি রাগে সমান ভাবে ব্যবহার হয়, তানের সঙ্গে রাগের

উত্তমগায়কলক্ষণ

হৃদ্যশব্দঃ সুশারীরো গ্রহমোক্ষবিচক্ষণঃ।
রাগরাগাংগভাষাংগক্রিয়াংগোপাংগকোবিদঃ॥
প্রবন্ধগাননিষ্ণাতো বিবিধালপ্তিতত্ত্ববিৎ।
সর্বস্থানোচ্চগমকেষ্বনায়াসলসদ্‌গতিঃ॥
আয়ত্তকণ্ঠস্তালজ্ঞঃ সাবধানো জিতশ্রমঃ।
শুদ্ধচ্ছায়ালগাভিজ্ঞঃ সর্বকাকুবিশেষবিৎ॥
অপারস্থায়সঞ্চারঃ সর্বদোষবিবর্জ্জিতঃ।
ক্রিয়াপরোঽজস্রলয়ঃ সুঘটো ধারণান্বিতঃ॥
স্ফূর্জন্নির্জবনো হারিরহঃ কৃদ্‌ভজনোদ্ধুরঃ।
সুসংপ্রদায়ো গীতজ্ঞৈর্গীয়তে গায়নাগ্রণীঃ॥

"রত্নাকরে"

শব্দার্থ :—

হৃদ্যশব্দ—মধুর কণ্ঠস্বর। সুশারীর—যে সহজে রাগ স্বরূপ ব্যক্ত কর্ত্তে পারে। গ্রহমোক্ষবিচক্ষণ—গ্রহন্যাসজ্ঞানী; রাগরাগাঙ্গকোবিদ—ভাষাংগ ক্রিয়াঙ্গ ইত্যাদি যার জানা আছে। প্রবন্ধগাননিষ্ণাত—প্রবন্ধ (নিবদ্ধ সঙ্গীতের অঙ্গ) যিনি জানেন। বিবিধ আলপ্তিতত্ত্ববিৎ—ভিন্ন ভিন্ন আলাপের প্রকার যার জানা আছে। সর্ব্ব গমকেষু অনায়াসগতি, আয়ত্ব কণ্ঠ, তালজ্ঞ, সাবধান, জিতশ্রম। শুদ্ধ ছায়ালগাভিজ্ঞ—(এটি পারিভাষিক শব্দ), সর্ব্বকাকুবিশেষবিৎ—ছয় প্রকার কাকুর জ্ঞান যার আছে, অপারস্থায়সঞ্চার—গানের সময় অনেক স্থায় বা রাগাবয়বের রচয়িতা, ক্রিয়াপর, অজস্রলয়, সুঘট, ধারণান্বিত, স্ফূর্জন্নিবন—গম্ভীর শব্দের সঙ্গে গানের অবয়ব, হারিরহকৃদ্‌ভজনোদ্ধুর—শ্রোতার মনোহরণকারী গান, সুসম্প্রদায়—যাঁর গুরুপরম্পরা উচ্চ।

প্রকৃতিগত সামঞ্জস্য সব সময় খুঁজে পাওয়া যায় না। যেমন একই তান সমস্ত রকম সারঙ্গ, কানড়া ও মল্লার জাতীয় রাগে অনেক সময় দেওয়া হয়। অনেক সময় এরকম তান নেওয়া যে একেবারেই অন্যায় তা নয়, তবে তানের মধ্যে রাগের বিশেষত্ব বজায় রাখাই ওস্তাদজী এবং খেয়ালীদের মধ্যে যাঁরা এই বিশেষত্ব বজায় রেখে তান দিতে পারেন

দুর্গায়কলক্ষণ

সন্দষ্টোদ্‌ঘুষ্টসূৎকারিভীতশঙ্কিতকম্পিতাঃ।
করালী বিকলঃ কাকী বিতালকরভোদ্ভড়াঃ।
ঝোংবকস্তুংবকো বক্রী প্রসারী বিনিমীলকঃ।
বিরসাপস্বরাব্যক্তস্থানভ্রষ্টাব্যবস্থিতাঃ।
মিশ্রকোঽনবধানশ্চ তথাঽন্যঃ সানুনাসিকঃ।
পঞ্চবিংশতিরিত্যেত গায়না নিন্দিতা মতাঃ।

"রত্নাকরে"

সন্দষ্ট—দন্ত পেষণ করে যিনি গান করেন, উদ্‌ঘুষ্ট—যিনি উচ্চৈস্বরে চীৎকার করেন, সূৎকারী—গানের সময় যিনি গলায় শব্দ করেন, ভীত, শঙ্কিত, কম্পিত, করালী—মুখব্যাদন করে যিনি গান করেন, বিকল—কম ও বেশী শ্রুতি লাগান, কাকী—কাককর্কশ কণ্ঠ, বিতাল—বেতালা, করভ—মাথা উচু করে যিনি গান করেন, উদ্ভড়, ঝোম্বক—গলার শিরা যার ফুলে ওঠে, তুম্বকী—মুখ ফুলিয়ে গান, বক্রী—মুখ বেঁকিয়ে যিনি গান করেন, নিমীলক—চোখ বুজে যে গান করে, বিরস—নীরস যাঁর গান, অপস্বর—যার গানে বর্জিত স্বর আসে, অব্যক্ত—উচ্চারণ অস্পষ্ট, স্থানভ্রষ্ট—গলা যার স্বর স্থানে পৌঁছয় না, অব্যবস্থিত, মিশ্রক—রাগ মিশ্র করে ফেলেন যিনি, অনবধান, সানুনাসিক।

এর সব দোষ ছাড়া কঠিন, কিন্তু এর থেকে বোঝা যাবে যে "ওস্তাদী" গানে কতটা আশা করার আছে।

তাঁদেরই বড় ওস্তাদ বলা হয়। এই সব প্রচলিত অনিয়মের দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করা শ্রোতা ও সমালোচকের কাজ, কিন্তু দুঃখের বিষয় অধিকাংশ সমালোচনা প্রবুদ্ধ না হওয়ায় তাতে সমালোচনার অহঙ্কারই বেশী প্রকাশ পায়। রাগ সম্বন্ধে আলোচনার সময় এসব আলোচনা অবশ্য অনেকটা অবান্তর, কারণ ব্যাকরণের কাজ নিয়ম সূত্রবদ্ধ করা এবং ভবিষ্যৎ পরিণতির আভাস দেওয়া—স্বভাব সংশোধন করা তার উদ্দেশ্য নয়।

উত্তর ভারতীয় তথা হিন্দুস্থানী সঙ্গীত, শিল্পীর হাতে উন্নতি লাভ করে থাকলেও বিদ্যা হিসাবে একেবারে নীচের স্তরে গিয়ে পড়েছে। অনেকে হয়ত বলবেন যে তাতে কি এমন ক্ষতি? ক্ষতি যে কি তা বিশেষ করে বুঝচেন তাঁরা গান করাই যাঁদের জীবিকা, তবু অন্যের জন্যে এইটুকু বলে রাখা ভাল যে গানের প্রতি যতটুকু শ্রদ্ধা থাকা দরকার তার শতাংশের একাংশও শিক্ষিত সমাজে নেই। এ শুধু বিদ্বানদের দোষ নয়, বেশীর ভাগ দোষ ধনীব্যক্তিদের যাঁরা গানের পৃষ্ঠপোষকতা এতকাল করে এসেছেন, কারণ অধিকাংশ ক্ষেত্রে তাঁরা গানকে amusement হিসাবে দেখে এসেছেন। মান্দ্রাজ, মহারাষ্ট্র ও বাংলা দেশে শিক্ষিত সমাজে গানের আদর আছে কিন্তু এখন গানের ভাল রকম প্রচার শিক্ষিত লোকের মধ্যে হওয়া দরকার, কারণ শিক্ষিত লোকেরা ভাল করে সাধনা কর্ল্লে অশিক্ষিত গাইয়ের চাইতে খারাপ ত নয়ই অনেক ভালো গাইতে পারেন! তবে প্রকৃত মন নিয়ে এই কাজ আরম্ভ কর্ত্তে হয়। ওস্তাদ সম্প্রদায়ে যাঁরা জন্মান, গানের প্রতি একটা attitude তাঁদের থাকে, এই ধর্ম্ম বোধ তাঁদের অনেকদূর নিয়ে যায়। সাধনার পথে মানুষের মন শক্তিশালী হয়ে ওঠে, তার সঙ্গে যদি মাধুর্য্য না থাকে ত তার হাতে আর্টের ভবিষ্যৎ শুভ নয়।

গান শেখার জন্যে Technique শেখার দরকার। তার প্রথম উদ্দেশ্য কণ্ঠস্বরকে আয়ত্তে আনা, দ্বিতীয় উদ্দেশ্য মনের কল্পনাকে এই কণ্ঠ স্বরের সাহায্যে রূপ দেওয়া। কিন্তু বহু শতাব্দী ধরে যে রূপ আমাদের মনে ধরা পড়েছে, তাকে প্রথমে বুঝতে হবে কারণ মনের ভাষাই গান, মনের যেখানে বিস্তৃতি নেই গান সেখানে সঙ্কীর্ণ হয়ে পড়ে, এবং সঙ্কীর্ণতার সঙ্গে "ওস্তাদী গানের" বন্ধুত্ব নেই, তাই Technique বা পরিভাষা শেখার আগে ভাষা বুঝতে হবে। ব্যবহারিক প্রয়োজনে মানুষের ভাষা গড়ে উঠেছে; সে ভাষাও কত সমৃদ্ধ, অন্তরের প্রয়োজনে সঙ্গীতের ভাষা গড়ে উঠেছে কিন্তু তার সমৃদ্ধি নেবার মত মনের সমৃদ্ধির অভাব। গাইয়ের গান এখন পাণ্ডাদের মন্ত্রোচ্চারণের মত উপলব্ধির স্পর্শবর্জ্জিত গুণ্ডামি, তাই গান এখন নিতান্ত Technical হয়ে পড়েছে অথচ ভাষা শিখতে হলে তার রাস্তা Technical নয় একথা ভাষাবিৎও মানেন। শ্রোতাও আজকাল গানে অন্তরের স্পর্শ না দেখে অলস পাণ্ডিত্যের সাহায্যে Technical criticism করেন, সাধনা করে বিদ্যার্জ্জনের চেষ্টা কর্ল্লে অনেক ভাল কাজ হোত।

অনেকে বলবেন যে অন্তরের স্পর্শই যদি সব তবে Techniqueএর দরকার কি? যে কোনও গানই উঁচুদরের হতে পারে। এ কথা এক হিসাবে খুব ঠিক। অন্তরের সঙ্গে গাওয়া মেঠো গান মুখস্থ বৈদিক মন্ত্রের চাইতে অনেক জোরাল কিন্তু উপলব্ধ রাগিণীর অনেক নীচে। রাগিণীর মত সমৃদ্ধ ভাষায় যে মনের প্রয়োজন ছিল মেঠোগানে কি কোন কবিতার গানে তা ধরা দেয় না। Technique বা পরিভাষা থেকেই ভাষার সমৃদ্ধি আন্দাজ করা যায়। সঙ্গীতে যে সমৃদ্ধ ভাষা গড়ে উঠেছে তার পেছনে অন্তরের গভীর অনুভূতি ছিল,

এখনও আছে, এ-বোধ যাঁর নেই তাঁর এ-গান করাও ভুল কারণ তাঁর গানের দৈন্য লুকোন থাকবে না, তান যতই থাক।

যে কোনও অভিব্যক্তির জন্যে symbolism চাই। Symbolism মানে আত্মলব্ধ সঙ্কেত—আত্মার প্রয়োজনে তার সৃষ্টি, আত্মার বিশেষত্বে তার জন্ম, আত্মার একত্বে তার পরিণতি। সাহিত্যে ও কাব্যে কথার সঙ্কেত শারীরিক বৃত্তিকে ছাড়িয়ে যায়নি কিন্তু বিশুদ্ধ গানের আরম্ভ মনোবৃত্তির স্তরে, যদিও যখন সে কথার সাহায্যে আসে তখন কথার সঙ্কেতও গভীরতর করে তোলে। শিল্পী নিজের প্রয়োজন মত Symbolism বেছে নেয়, বিশুদ্ধ গান (অর্থাৎ যে গানে কথার বিশেষ কোন দাম নেই তা) যিনি নেবেন কথার অতীত প্রকাশ করার যদি তাঁর কিছু না থাকে তাহলে দৈন্য ধরা পড়বেই। Formula মুখস্থ করিয়ে কোলাহল সৃষ্টি হয়, সুরের আহ্বাহন অন্য কথা।

তাই অনেকে যখন বলেন মেঠোগানের চেয়ে সুন্দর আর কিছু নেই তখন সেকথা অনেকটা মানতে হয়। অন্তরের অনুভূতির সাড়া তাতে পাওয়া যায় বলেই তা মধুর; কিন্তু পারিপার্শ্বিক অবস্থার ছাপ তাতে পড়বেই তাই মাঠের খোলা হাওয়ায় সে বাঁচে, সভ্যতার আসবাবের চাপে হাঁপিয়ে মারা যায়। কথার ভাষা সামাজিক অবস্থার সঙ্গে বদলে চলে, রাগিণীর এ অধীনতা নেই; তাই সমস্ত রকম সমাজ ও সভ্যতার মধ্যে নির্ব্বিকার অবস্থায় সে থাকতে পারে, অশোভন ঠেকেনা।

এই বই লেখার উদ্দেশ্য আমাদের সঙ্গীতের অতীত ও বর্ত্তমান অবস্থা এক করে পাঠকের সামনে ধরা। পরিণত মস্তিষ্কের পক্ষে কঠিন কিছুই এতে নেই তবে যাঁর এ ভাষার সঙ্গে পরিচয় নেই

তাঁর পক্ষে পরিচয়ের অপেক্ষায় থাকাই ভাল। যে সমস্ত রাগের বিবরণ এই বইতে দেওয়া হোল তাদের সম্বন্ধে আধুনিক প্রায় সব রকম মতামত ছাড়া গত দুই তিন শতাব্দী পূর্ব্বের রাগগুলির ঐতিহাসিক তুলনামূলক সমালোচনা করা হয়েছে। এর মধ্যে যে সব গ্রন্থের নাম আছে তাদের সম্বন্ধে আলোচনা প্রথম অধ্যায়ে পাওয়া যাবে।

এই ঐতিহাসিক আলোচনার উদ্দেশ্য আমাদের উত্তরাধিকার বুঝে নেওয়া। এই উত্তরাধিকার আঁকড়ে বসে থাকার কোনও অর্থ নেই কারণ, প্রতি যুগে উত্তরাধিকার যতদিন স্বাধিকার হয়ে না ওঠে ততদিন তা বিকাশের পথে বিঘ্ন।

প্রথম অধ্যায়

প্রাচীন পদ্ধতি

রাগ রাগিণীর আলোচনা প্রসঙ্গে ছয় রাগ ও ছত্রিশ রাগিণীর কথা প্রায় শোনা যায়। এর সম্বন্ধে অনেক রকম মতামত প্রচলিত আছে যেমন ভরত মত, ঈশ্বর মত, কল্লিনাথ মত, হনুমন্ত মত, সোমেশ্বর মত ইত্যাদি। এর মধ্যে কোন মত গ্রাহ্য এবং কোনমত অগ্রাহ্য তা বিচার করার কোনও প্রয়োজন নেই, শুধু এইটুকু জানাই যথেষ্ট যে এই সব রাগ-রাগিণীর নাম বজায় থাকলেও তাদের স্বর সমষ্টি ও 'মেল' বদলে গেছে। সমস্ত বিখ্যাত সংস্কৃত গ্রন্থেই রাগ-রাগিণীর পরিচয় মেল হিসাবে দেওয়া আছে, রাগ-রাগিণীর ক্রমে নাম কদাচিৎ পাওয়া যায়, সম্ভবতঃ মুসলমানদের মোকাম ও গোভার থেকে এই ধারণা এসেছিল। যেখান থেকেই আসুক এ-ধারণা এখন অচল। একথা আলোচনার বিষয়।

কোনও কোনও সঙ্গীত-গ্রন্থকার মেল ও রাগ রাগিণীর দুই মতই গ্রহণ করছেন, যেমন পণ্ডিত ভাবভট্ট তাঁর "অনুপসঙ্গীত বিলাস" ও "অনুপ সঙ্গীত রত্নাকর" গ্রন্থে মেল হিসাবে রাগ বর্ণনা করেছেন কেবল অনুপ-সঙ্গীতাংকুশ নামে গ্রন্থে "ষষ্ঠ পুরুষ রাগাঃ" ও তাদের "বরাঙ্গনা" বলে অনেকগুলি রাগের নাম দিয়েছেন। যে সব রাগের নাম তিনি করেছেন তার মধ্যে এই রকম ভাগ করায় কোনও শৃঙ্খলা দেখা যায় না। তার উপর এই সব রাগের সম্বন্ধে তিনি অন্যান্য গ্রন্থের মত

উদ্ধৃত করেননি যেমন অনুপ সঙ্গীত রত্নাকরে আছে। তাঁর এই রকম ভাগ করার মধ্যে যে কোনও সুসম্বদ্ধ নিয়ম পাওয়া যায় না তা একটু বিচার কল্লেই বোঝা যাবে। তিনি যে ষট পুরুষ রাগাঃ বলে নাম দিয়েছেন সেগুলি এই :—

১। ভৈরব ২। মালব কৌশিক ৩। হিন্দোল ৪। দীপক ৫। শ্রী ৬। মেঘ।

এর মধ্যে ভৈরব, মালব কৌশিক, ও দীপক "গৌরী" মেলে, হিন্দোল (যার স্বর বর্ত্তমান মালকোশের অনুরূপ ছিল) বর্ত্তমান আসাবরী মেলে ছিল, ও মেঘ ছিল পারিজাতের মতে শুদ্ধ মেলে (অর্থাৎ আমাদের কাফী মেলে)। কিন্তু ভাবভট্ট এ সম্বন্ধে পারিজাতের মত উদ্ধৃত করেননি। এই মেঘ রাগের বরাঙ্গনার মধ্যে মল্লারী নাম রয়েছে অথচ তখন মল্লারী ছিল গৌরী মেলে (অর্থাৎ আমাদের ভৈরব মেলে)। এ রকম রাগ রাগিণীর নামের মধ্যে কোনও শৃঙ্খলা পাওয়া যায় না। সঙ্গীত পারিজাত যে তখন খুব প্রামান্য গ্রন্থ ছিল একথা বোঝা যায় "পারিজাতোক্ত রাগাঃ" বলে ভাবভট্ট আলাদা তালিকা দিয়েছেন, "পারিজাতোক্ত মূর্চ্ছনা"র ও পৃথক উল্লেখ করেছেন। এই পারিজাতের রাগের বিবরণ স্বর ও মেল হিসাবে দেওয়া আছে, রাগ রাগিণীর ক্রমে দেওয়া নেই।

সঙ্গীত দর্পণকর্ত্তা এই প্রসঙ্গে যে কয়টি রাগের নাম দিয়েছেন তা আবার উপরোক্ত ছয় রাগের সঙ্গে মেলে না, যথা :—

১। বসন্ত ২। পঞ্চম ৩। মেঘ। ৪। শ্রী ৫। ভৈরব ৬। নট নারায়ণ।

এ ক্ষেত্রেও একই সমস্যা কারণ প্রথমতঃ নানা মুনির মত, দ্বিতীয়তঃ এর মধ্যে শৃঙ্খলার অভাব, তৃতীয়তঃ এই সমস্ত রূপের নামই আছে,

তাদের স্বরগুলি সব বদলে গিয়েছে তা "মেলের" বিবরণ থেকে বোঝা যাবে।

যাহোক ছয় রাগ ছত্রিশ রাগিণীর মূলতত্ত্ব ছিল পারিবারিক সম্বন্ধ নির্ণয় ও ঋতুরাগ ঠিক করে দেওয়া। এই ধরণের মনোভাব এখনও আমরা মেনে চলি যখন বলি নানা প্রকার কানড়া, মল্লার, তোড়ী, সারঙ্গ, বিলাবল ইত্যাদি। ঋতুরাগও আছে যেমন মল্লার বসন্ত হিন্দোল ইত্যাদি। এই পারিবারিক সম্বন্ধ যেমন কানড়া বা মল্লার, এতে চেহারা ও প্রকৃতির সাদৃশ্য আছে, যেমন এক পরিবারে থাকে। এই প্রকৃতিগত সম্বন্ধ লেখায় ভালোকরে বোঝান যায় না, গানে বোঝা যায়। লেখায় ভালোকরে বোঝাবার জন্যে "মেলের" ব্যবহার সবচেয়ে সহজ। স্বর স্থান কোন মেলের কি রকম তা বোঝানর জন্য শ্রুতির কল্পনা ও ব্যবহার।

"মেল" মানে পর পর সাজান কয়েকটি স্বর। এই স্বরগুলি কিরকম তা বুঝতে হলে প্রত্যেক গ্রন্থের শুদ্ধ স্বর ও তাদের সমষ্টি অর্থাৎ শুদ্ধমেলের সন্ধান আগে নিতে হবে। এক সপ্তকের মধ্যে সাজান কয়েকটি স্বর তাকে মেল বলা যেত যথা "মেলঃ স্বরসমূহঃ স্যাৎ রাগব্যঞ্জন-শক্তিমান্।"

এই স্বরগুলির কোথায় স্থান তা বোঝাবার জন্যে এক সপ্তক বা মধ্য সা থেকে তার সা পর্য্যন্ত অন্তরকে বাইশ ভাগে ভাগ করে প্রত্যেকটি ভাগকে শ্রুতি বলা হোল। এক্ষেত্রে শ্রুতির অর্থ মাপ বা ব্যবধান। এই বাইশটি শব্দকেও শ্রুতি বলা হোত এবং যে কোনও শ্রুতি মেলে ব্যবহার হলে তার নাম হোত স্বর অর্থাৎ স্বর যে কোনও শ্রুতির ব্যবহারিক নাম। এই রকম বাইশ শ্রুতির নাম দেওয়া হোল তীব্রা কুমুদ্বতী ইত্যাদি।

প্রাচীন গ্রন্থ থেকে শুদ্ধ মেল অথবা শুদ্ধ স্বরের স্থান নির্ণয় করা কঠিন। শ্রুতির মাপ কাণের আন্দাজে ঠিক সমান হয় কিনা সেকথা জোর করে বলা যায় না সুতরাং আমরা কাণের আন্দাজকে অঙ্ক কষে বের করার চেষ্টা যদি করি তাহলে আমাদের হিসেব আর প্রাচীন গ্রন্থের হিসেব যে এক, একথা জোর করে বলা যায় না। রত্নাকরের শুদ্ধ মেল সম্বন্ধে তাই অনেক সন্দেহের কারণ এসে পড়ে। তবে শ্রুতির মাপ সমান ধরে নিয়ে যদি এক সপ্তকের অন্তরকে বাইশ শ্রুতিতে ভাগ করে তার পরে চতুর্থ, সপ্তম, নবম, ত্রয়োদশ, বিংশ ও দ্বাবিংশ শ্রুতিতে স্বর বসিয়ে যে শুদ্ধ মেল পাওয়া যায় তা প্রায় কাফী মেলের অনুরূপ। অনেক পণ্ডিতের মতে রত্নাকরের শুদ্ধ মেল আমাদের কাফীমেল ছিল। একথা সম্পূর্ণ যুক্তিযুক্ত মনে হয় কিন্তু রত্নাকরের রাগাদি সমস্ত বেরকরা একটি পৃথক কাজ, এত সংক্ষিপ্ত গ্রন্থে তার আলোচনা করা চলে না বিশেষতঃ যখন আধুনিক গানই এর প্রধান আলোচ্য বিষয়।

শুধু রত্নাকর নয় সমস্ত সংস্কৃত গ্রন্থেই প্রতি স্বরের শ্রুতি সংখ্যা নির্দ্দেশ করা হয়েছে সা=চার শ্রুতি, রি=তিন শ্রুতি, গ=দুই শ্রুতি, ম=চার শ্রুতি, প=চার শ্রুতি, ধ=তিন শ্রুতি, নি=দুই শ্রুতি। কিন্তু এই শ্রুতি বসানর পদ্ধতি ছিল এই যে প্রতি স্বর নিজের শেষের শ্রুতিতে বসবে—এরকম ভাবে বসালে আমরা কাফীমেলের কাছাকাছি পাই। যদি নিজের প্রথম শ্রুতিতে প্রত্যেক স্বর বসান যায় তাহলে বিলাবল মেল পাওয়া যাবে। নিম্নলিখিত উপায়ে পাশাপাশি তুলনা করা যেতে পারে।

অন্যান্য গ্রন্থকার যেমন অহোবল, শ্রীনিবাস ইত্যাদি, এঁরা শুদ্ধ স্বরের স্থান তারের দৈর্ঘ্য মেপে ঠিক করে দিয়েছেন তাঁদের

প্রাচীন শুদ্ধ স্বর স্থান	সংখ্যা	শ্রুতির নাম	আধুনিক শুদ্ধ স্বর স্থান
(স্বস্থান্ত্য শ্রুতি বা নিজের শ্রুতির শেষ শ্রুতিতে)			স্বস্থাদ্য শ্রুতি বা (নিজের শ্রুতির প্রথমে)
↑	১	তীব্রা	
	২	কুমুদ্বতী	শুদ্ধ ষড়জ — চতুঃ-শ্রুতি
	৩	মন্দা	↓ ১
চতুঃশ্রুতি — শুদ্ধ ষড়জ	৪	ছন্দোবতী*	
↑	৫	দয়াবতী	২
	৬	রঞ্জনী	৩
ত্রিশ্রুতি — শুদ্ধ ঋষভ	৭	রক্তিকা	৪
	৮	রৌদ্রী	শুদ্ধ ঋষভ — ত্রিশ্রুতি ১
দ্বিশ্রুতি — শুদ্ধগান্ধার	৯	ক্রোধী	↓ ২ ৩
	১০	বজ্রিকা	
↑	১১	প্রসারিণী	শুদ্ধ গান্ধার — দ্বিশ্রুতি ১
	১২	প্রীতি	↓ ২
চতুঃশ্রুতি — শুদ্ধ মধ্যম	১৩	মার্জনী *	
	১৪	ক্ষিতি	শুদ্ধ মধ্যম — চতুঃশ্রুতি ১
↑	১৫	রক্তা	↓ ২ ৩
	১৬	সন্দীপনী	৪
চতুঃশ্রুতি — শুদ্ধ পঞ্চম	১৭	আলাপিনী	শুদ্ধ পঞ্চম —
↑	১৮	মদন্তী	চতুঃশ্রুতি ১
	১৯	রোহিনী	↓ ২ ৩
ত্রিশ্রুতি — শুদ্ধ ধৈবত	২০	রম্যা	শুদ্ধ ধৈবত — ত্রিশ্রুতি ১
↑	২১	উগ্রা	
দ্বিশ্রুতি — শুদ্ধ নিষাদ	২২	ক্ষোভিনী	↓ ২ ৩
↑	১	তীব্রা	শুদ্ধ নিষাদ — দ্বিশ্রুতি ১
	২	কুমুদ্বতী	↓ ২
	৩	মন্দা	
চতুঃশ্রুতি — শুদ্ধ ষড়জ	৪	ছন্দোবতী*	শুদ্ধ ষড়জ*
প্রতিস্বরের শ্রুতি সংখ্যা স্বরস্থানের আগে গুণতে হবে। শর চিহ্ন সেই অর্থে ব্যবহার হোল।			প্রতি স্বরের শ্রুতি সংখ্যা স্বর স্থানের পরে। শরচিহ্ন এই অর্থে বিপরীত দিকে ব্যবহার হোল।

এতে দেখা যাবে যে ষড়জ, মধ্যম, ও পঞ্চম দুই প্রকার ভাগেই একই স্থানে থাকে।

শ্রুতির উপর নির্ভর না করে সোজাসুজি তার মেপে শুদ্ধ স্বর গুলি পাওয়া যায়। এ সম্বন্ধে শ্রীনিবাসের রাগতত্ত্ববিবোধ ও সঙ্গীত পারিজাতে একই পদ্ধতি অবলম্বন করা হয়েছে। এ সম্বন্ধে শ্রীনিবাসের রাগতত্ত্ববিবোধ থেকে শ্লোক উদ্ধৃত করা হোল। এর অর্থ স্পষ্ট যে কোনও শিক্ষার্থী তানপুরা সেতার কিম্বা এস্রাজের তারের উপর মাপ অনুসারে দাগ দিয়ে পরে সেই সব জায়গায় হাত রেখে তারটি বাজালে বুঝতে পার্ব্বেন যে কাফী মেলের স্বরগুলি পাওয়া গেল।—

এই শ্লোকের পূর্ব্বে উল্লেখ করা আছে যে "শুদ্ধ মেলের স্বর গুলির মধ্যে ষড়্জ পঞ্চম সম্বন্ধ পাওয়া যাবে", তারের মাপে একটু আধটু তফাৎ হলে এই উপায়ে ঠিক স্বরস্থান পাওয়া যাবে। তারের মাপে শুধু ধৈবতের শ্রুতি কিছু কম পাওয়া যায়, কারণ তারের মধ্যে সহজ ভাবে ভাগ করা হয়েছে ভগ্নাংশ নেই, অর্দ্ধেক, কিম্বা তিন ভাগ এই রকম, সেই জন্যে ধৈবতের ক্ষেত্রে রিষভের পঞ্চম হিসাবে যে শ্রুতি তারের মাপে ঠিক সে শ্রুতি পাওয়া যায় না তাই তারের মাপ এখানে একটু বাড়াতে হবে অন্য সব ক্ষেত্রেই শ্রুতি ও ষড়জ পঞ্চম সম্বন্ধে মেলে।

পূর্বান্ত্যয়োশ্চ মের্বোশ্চ মধ্যে তারকসঃ স্থিতঃ।
তদর্দ্ধে ত্বাতিতারস্য সস্বরস্য স্থিতির্ভবেৎ॥
মধ্যস্থানাদিমষড়জমারভ্যাতারষড়জগম্।
সূত্রং কুর্য্যাত্তদর্দ্ধেতু স্বরম্ মধ্যমমাচরেৎ॥
ভাগত্রয়সমাযুক্তং তৎসূত্রংকারিতম্ ভবেৎ।
পূর্ব্বভাগদ্বয়াদগ্রে স্থাপনীয়োহথ পঞ্চমঃ॥

ষড়্‌জপঞ্চমমধ্যে তু গান্ধারস্থানমাচরেৎ।
ষড়্‌জপঞ্চমগং স্থত্রমংশত্রয়সমন্বিতম্‌ ॥
তত্রাংশদ্বয়সংত্যাগাৎ পূর্ব্বভাগে তু রির্ভবেৎ।
পঞ্চমোত্তরষড়জাখ্যমধ্যে ধৈবতমাচরেৎ ॥
পসয়োমধ্যভাগে স্যাৎ ভাগত্রয়সমন্বিতে।
পূর্ব্বভাগদ্বয়ং ত্যক্ত্বা নিষাদো রাজতে স্বরঃ ॥

যদি তারের দৈর্ঘ্য ৩৬" ধরা যায় তাহলে ভগ্নাংশের প্রয়োজন হয়না।

ষড়জ—সমস্ত তারটির দৈর্ঘ্য = ৩৬" এর শেষ ভাগে
তার ষড়জ—এর অর্দ্ধেক যেখানে = ১৮" স্থানে
অতি তার ষড়জ—এরও অর্দ্ধেক „ = ৯" „
মধ্যম—মধ্য সা ও তার সা'র মধ্যে = ২৭" „
পঞ্চম—উপরোক্ত দৈর্ঘ্যের তিনভাগের একভাগে = ২৪" „
গান্ধার—সা ও পঞ্চমের মাঝখানে = ৩০" „
ঋষভ—সা ও প এর মধ্যে তিন ভাগ করে তার প্রথম = ৩২" „
ধৈবত—প ও তার সার মধ্যে—২১", ষড়জ পঞ্চমভাবে = ২১$\frac{১}{৩}$" „
নিষাদ—প ও সা তিন ভাগ করে তার শেষ ভাগে = ২০" „

এই সব স্থানে হাত রেখে বাজালে আমাদের কাফী মেল পাওয়া যাবে।

পারিজাতের শ্লোক একই, ভাষার অল্প পার্থক্য। শ্রীনিবাসের শ্লোক অপেক্ষাকৃত স্পষ্ট। সুতরাং পারিজাতের সময়ের শুদ্ধ গান্ধার বল্‌তে আমাদের কোমল গান্ধার ও শুদ্ধ নিষাদ বলতে আমাদের কোমল নিষাদ বুঝতে হবে। পারিজাতাদি গ্রন্থ বিশেষ করে উল্লেখ করা গেল কারণ এতে আমাদের জানা নামের অনেক

রাগেরই সন্ধান পাওয়া যায়। যে কয়টি গ্রন্থের উল্লেখ করেছি সেই গ্রন্থের ও গ্রন্থকারের সংক্ষিপ্ত পরিচয় দেওয়া গেল—

১। রাগ তরঙ্গিণী—(লোচন বিরচিত)

এই গ্রন্থের রচয়িতা লোচন পণ্ডিতের নিবাস ছিল মিথিলার অন্তর্গত কোনও গ্রামে। ঠিক্ কোন্ সময়ে তাঁর গ্রন্থ লেখা হয়েছিল তা না বলা গেলেও বল্লালসেনের রাজত্বকালের প্রথমে তিনি বই লিখেছিলেন এইরকম বোঝা যায়। তাঁর বইতে মুসলমানদের প্রচলিত আমীর খসরুর কয়েকটি রাগের উল্লেখ পাওয়া যায়। এক্ষেত্রে তাঁর তারিখ সম্বন্ধে অনেকে সন্দিহান্। তাঁর বই থেকে যে তারিখ পাওয়া যায় তা ১০৮২ শকাব্দ।

তার শুদ্ধ মেলের নাম ভৈরবী ছিল কিন্তু এ যে আমাদের কাফী এবিষয়ে কোনও সন্দেহ নেই। তাঁর শ্রুতি ভাগ করার প্রণালী পূর্ব্বোক্ত প্রকার। তিনি স্পষ্টই বলেছেন যে ভৈরবীতে কোমল ধৈবত দেওয়া উচিত নয় এর থেকে বোঝা যায় যে সে সময় কোমল ধৈবতের প্রচলন ছিল। তার মেল গুলির নাম এইঃ—

ভৈরবী, তোড়ী, গৌরী, কর্ণাট, কেদার, ইমন, সারঙ্গ, মেঘ, ধনাশ্রী, পূর্বা, মুখারী, দীপক। এর মধ্যে অনেক মেল এখন অপ্রচলিত। তার মধ্যে ভৈরবী (আমাদের কাফী), তোড়ী (আমাদের ভৈরবী) গৌরী (আমাদের ভৈরব), কর্ণাট (আমাদের খাম্বাজ) কেদার (আমাদের বিলাবল), ইমন (আমাদের ইমন) সারঙ্গ (অপ্রচলিত), মেঘ (অপ্রচলিত), ধানশ্রী (আমাদের পুরিয়া ধানেশ্রী বা পুর্বী), পুর্বা (অপ্রচলিত), মুখারী (আমাদের জৌনপুরী), দীপক (অপ্রচলিত)।

২। হৃদয় কৌতুক, হৃদয় প্রকাশ—গ্রন্থকার হৃদয় নারায়ণ দেব।

এই লেখকের সম্বন্ধে পণ্ডিতেরা একমত। এর বই লেখার সময় ১৬৬০ খৃষ্টাব্দ এইরকম বোঝা যায়। প্রথমোক্ত গ্রন্থে তিনি রাগ তরঙ্গিণীর মত শুদ্ধ ও বিকৃত স্বরের বর্ণনা দিয়েছেন, দ্বিতীয় গ্রন্থে তারের মাপে স্বরস্থান নির্দ্দেশ করেছেন। সঙ্গীত পারিজাতেও এই পদ্ধতি অনুসরণ করা হয়েছে। এঁদের মধ্যে যে কে প্রথমে এই নিয়ম আবিষ্কার করেন তা বোঝা যায়না। হৃদয় নারায়ণ, তরঙ্গিণীর দ্বাদশ মেল গ্রহণ করে তাতে নিজের "হৃদয়রমা" মেল যোগ করেছেন।

৩। সঙ্গীত পারিজাত—অহোবল বিরচিত।

সঙ্গীত পারিজাত উত্তর ভারতীয় সঙ্গীত সম্বন্ধে একটি অতি উৎকৃষ্ট গ্রন্থ। আধুনিক পণ্ডিতদের মতে অহোবল দক্ষিণ অঞ্চলের লোক, তাঁর গ্রন্থে উত্তর ভারতীয় সঙ্গীতেরই আলোচনা আছে, যদিও দক্ষিণের কোনও কোনও রাগও তাতে পাওয়া যায়।

সঙ্গীত পারিজাত যে ঠিক কবে লেখা হয়েছিল তা ঠিক বোঝা যায় না, তবে অন্যান্য অনেক গ্রন্থে তাঁর উল্লেখ পাওয়া যায়, তার থেকে পণ্ডিতেরা অনুমান করেন যে খৃষ্টীয় সপ্তদশ শতাব্দীর অপরার্দ্ধে তিনি এই বই লিখেছিলেন।

এই গ্রন্থের উল্লেখ প্রতি রাগের সম্বন্ধে করা হয়েছে ও শ্লোক উদ্ধৃত করা হয়েছে সুতরাং এ বিষয়ে আর এখানে অধিক আলোচনা বাহুল্য।

৪। রাগতত্ত্ববিবোধ—শ্রীনিবাস বিরচিত।

এই গ্রন্থ খৃষ্টীয় অষ্টাদশ শতাব্দীর পূর্ব্বার্দ্ধে লেখা হয়েছিল বলে

বোঝা যায়। শ্রীনিবাসের শুদ্ধ স্বরের ব্যাখ্যা পূর্ব্বে করা হয়েছে। এর শুদ্ধ মেল আমাদের বর্ত্তমান কাফী মেলের সঙ্গে এক।

শ্রীনিবাস মূর্চ্ছনা সম্বন্ধে বিশেষ আলোচনা করেছেন। মূর্চ্ছনা বলতে অনেকে মিড়ের মত একরকম জিনিষ বোঝেন—সে মূর্চ্ছনা এ নয়। মূর্চ্ছনা বলতে মেলের মত ক্রমিক স্বর সমষ্টি বোঝাত। শ্রীনিবাসের মতে একই মেলের বিভিন্ন মূর্চ্ছনায় বিভিন্ন রাগ হোত। রাগের আলাপের প্রথমে মূর্চ্ছনার প্রয়োজন হোত এবং এর থেকে রাগের আরোহ ও অবরোহ পাওয়া যেত। এর সঙ্গে অহোবলের মতের সামঞ্জস্য দেখা যায়। এই আরোহ-অবরোহের প্রথম স্বর দেওয়া থাকত যেমন "গান্ধারাদিক" মূর্চ্ছনা। স্বরকরণ (অথবা "সরগম") যা দেওয়া আছে তার থেকে বোঝা যায় যে মূর্চ্ছনার সঙ্গে আরোহী অবরোহীর কোনও বিশেষ পার্থক্য ছিল না। আলাপের চার ভাগ ছিল উদ্‌গ্রাহ, স্থায়ী, সঞ্চারী ও মুক্তায়ী। প্রথম ভাগেই মূর্চ্ছনার স্থান (—উদ্‌গ্রাহতে) সুতরাং রাগের আলাপের প্রথমেই মূর্চ্ছনা।

৫। অনুপসঙ্গীত বিলাস, অনুপসঙ্গীত রত্নাকর ও অনুপসঙ্গীতাংকুশ ভাবভট্ট বিরচিত।

পণ্ডিত ভাবভট্ট অনুপসিংহ নামে বিকানীরের রাজার সময়ে প্রায় দুইশত বৎসর পূর্ব্বে এই গ্রন্থ লেখেন। এই গ্রন্থে সঙ্গীত পারিজাত, রাগ মঞ্জরী ইত্যাদি অনেক গ্রন্থ থেকে আধুনিক প্রায় সব নামের রাগ পাওয়া যায়। এই গ্রন্থ থেকে অনেক শ্লোক উদ্ধৃত করা হয়েছে সুতরাং আর এখানে আলোচনার প্রয়োজন নেই।

৬। রাগমালা, সদ্রাগ-চন্দ্রোদয়, রাগমঞ্জরী এবং নর্ত্তন নির্ণয়—পুণ্ডরীক বিট্ঠল বিরচিত।

পুণ্ডরীক বিট্টল কর্ণাটকী পণ্ডিত ছিলেন পরে খান্দেশে এসে বসবাস করেন। তিনি তাঁর গ্রন্থে মুখারী শুদ্ধ মেল বলে গ্রহণ করেছেন এবং তাঁর গ্রন্থে কর্ণাটকী মেলও অনেক পাওয়া যায়। তা হলেও এই সব গ্রন্থে উত্তর ভারতীয় সঙ্গীতের বিশেষ আলোচনা পাওয়া যায়। এই গ্রন্থের মেলের অনেক অন্য নাম পাওয়া যায়।

উপরোক্ত সমস্ত গ্রন্থ আলোচনা কর্ত্তে বোঝা যায়, আমাদের বর্ত্তমান উত্তর ভারতীয় তথা হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের কতদূর পরিবর্ত্তন হয়েছে। এর পর নিম্নলিখিত মেলগুলির নাম পরস্পর তুলনা কল্লে বোঝা যায়, এখনকার কোন নাম পূর্ব্বে কি ছিল—এর থেকে বোঝা যাবে যে তথা কথিত "ঘরাণা" অথবা "খান্দানের" মূল্য কতটুকু। এইরকম পরিবর্ত্তনের অনেক কারণ থাকতে পারে তবে প্রধান কারণ বোধ হয় এই যে বংশ পরম্পরায় মৌখিক শিক্ষায় মৌলিকতা প্রায়ই এসে পড়ে তাই এই ধরণের পরিবর্ত্তন হওয়া স্বাভাবিক। এতে কেউ দোষ দেবে না কিন্তু এখনকার সৃষ্টিকে দু'শ বছর আগেকার তালিম বলে প্রচার কল্লে মিথ্যে কথা বলা হয়। আমাদের দেশে বংশ গৌরব চিরকাল মনুষ্যত্বকে যে বাধা দিয়ে এসেছে তার এ এক প্রমাণ। এই বংশ গৌরবের ও "খান্দানের" ভার যদি না থাকত তাহলে অনেক সুন্দর মৌলিক সৃষ্টি নাম ভাঁড়িয়ে পিতৃপুরুষের দোহাই দিয়ে চালাবার দরকার হোত না।

বর্ত্তমান উত্তর ভারতীয় মেল অথবা ঠাটের নাম	এই মেলের নাম লোচন বিরচিত রাগ তরঙ্গিণীতে	অহোবল * বিরচিত সঙ্গীত পারিজাতের নাম	পুণ্ডরীক বিট্ঠল রিচিত রাগমঞ্জরীতে
ইমন বা কল্যাণ মেল :—সা রি গ ম প ধ নি	ইমন	কল্যাণ	
বিলাবল মেল :— সা রি গ ম প ধ নি	কেদার	শঙ্করাভরণ (কেদারী ও এই মেলে)	কেদার
ভৈরব মেল :— সা রি গ ম প ধ নি	গৌরী	গৌরী বা মালব	গৌড়ী বা মালব গৌড়
কাফী :— সা রি গ ম প ধ নি	ভৈরবী	শুদ্ধ মেল	মালব কৈশিক
খমাজ— সা রি গ ম প ধ নি	কর্ণাট	কানড়ী	শ্রীরাগ
ভৈরবী :— সা রি গ ম প ধ নি ।	তোড়ী	তোড়ী	তোড়ী
পুর্বী সা রি গ ম প ধ নি ।	ধনাশ্রী	বরাটী	দেশীকার
আসাবরী বা জোনপুরী সা রি গ ম প ধ নি	মুখারী (এই মুখারী কর্ণাটকী মুখারীর সঙ্গে এক নয়)	ঘণ্টা রাগ (এই মেলে যায়)	হিন্দোল
মারবা বা পুরিয়া সা রি গ ম প ধ নি	অপ্রচলিত ছিল	অপ্রচলিত ছিল	অপ্রচলিত ছিল
তোড়ী সা রি গ ম প ধ নি	"	"	"

দ্বিতীয় অধ্যায়

রাগের অঙ্গ বা প্রকৃতি ও মেল (বা ঠাট)

পূর্ব্বে রাগরাগিণী প্রসঙ্গে বলা হয়েছে যে আগেকার রাগরাগিণী হিসাবে classification করা এখন চলে না কারণ নতুন করে আবার রাগরাগিণী নিয়ম কর্ত্তে হয় কারণ পুরুষ রাগ ও রাগিণীর আগে যে সব নাম ছিল এখন সে নামে অন্য রাগ বোঝাবে।

গত দুই শতাব্দী ধরে সঙ্গীতের পরিভাষার অনেক অদল বদল হয়েছে। রাগরাগিণীর রূপ ত বদলেছেই তার ওপর তাদের শ্রেণীবদ্ধ করার প্রয়োজন গায়কদের হয়নি, কারণ তাঁরা গান গেয়েই অব্যাহতি পেয়েছেন। কিন্তু লেখার প্রয়োজন হলেই একটা কিছু নিয়ম মানতে হয়, আর তাতে শেখারও অনেক সুবিধে। সাধারণতঃ ওস্তাদী মতে শিক্ষার কোনও নিয়ম নেই সব "খাম খেয়াল।" ওস্তাদের যা ইচ্ছে হোল তিনি শিখালেন। কখনও বা সকালের রাগ, রাত্রের রাগ এই হিসেবে শিক্ষা দেওয়ার নিয়ম চলেছে, কাজেই যারা এইভাবে শিখেছেন তাঁরাও সম্পূর্ণ রকম নিয়ম কিছু দিতে পারেন না, তাঁরা যদি শেখান সেও এইরকম এলোমেলো unmethodical. অথচ প্রত্যেক সংস্কৃত গ্রন্থ দেখলে বোঝা যাবে আমাদের দেশে এরকম "এলোমেলো" বিদ্যা চল্‌ত না। যদি কোনও ওস্তাদকে বলা যায় তাহলে তিনি একটীর পর একটী রাগ গাইতে পারেন, বড় জোর কানড়া, মল্লার, ইত্যাদি কয়েকটি পরিবারের মধ্যে শৃঙ্খলা দেখাতে পারেন কিন্তু সমস্ত রাগের

মধ্যে নিয়ম দেখান এ তাঁদের দ্বারা হয়ে উঠবে না এবং এর ফলে আমাদের সঙ্গীতের যথেষ্ট অনিষ্ট হয়েছে।

সমস্ত রাগগুলিকে একত্র করা হলে দেখা যাবে যে আমরা যে সমস্ত রাগ গাই তাদের নিয়মে ফেলা যায়। আমরা জানি যে বারটি স্বর আমরা সাধারণতঃ ব্যবহার করি এই সব স্বরের শ্রুতি একটু আধটু বদলায় রাগ হিসেবে, তার জন্যে মোটামুটি নাম বদলানর কোনও প্রয়োজন নেই। এই বার স্বরের মধ্যে সাতটি শুদ্ধ স্বর ও পাঁচটি বিকৃত স্বর। এখন আমরা যে সব স্বরকে শুদ্ধ স্বর বলি সেগুলি হার্মোনিয়মের, দুটি কালো পর্দার আগে যে সাদা পর্দা তার থেকে ক্রমান্বয়ে সাতটি সাদা পর্দা বাজালে শুদ্ধ স্বরগুলি মোটামুটি পাওয়া যাবে। একে বিলাবল মেল বলা হয়। আবার এই সাদা পর্দার পর থেকে বরাবর কালো পর্দাগুলি টিপলে বিকৃত স্বর অর্থাৎ কোমল রে, কোমল গা, তীব্র ম কোমল ধ, কোমল নি, পাওয়া যাবে। * এই রকম ভাবে বোঝাতে পারাই হার্মোনিয়মের সুবিধা, হার্মোনিয়মে গান করা উচিত নয়। লেখার সুবিধের জন্যে standardised জিনিষ দরকার।

এখন এই কয়টি অর্থাৎ বারটি স্বর থেকে অনেক মেল হতে পারে। প্রতি মেলে কতগুলি স্বর থাকবে তাও বলা যায় না। আগেকার মেলের সংজ্ঞা ছিল "মেলঃ স্বরসমূহঃস্যাৎ রাগব্যঞ্জন শক্তিমান্"—যে স্বরসমষ্টি রাগের সৃষ্টি কর্ত্তে পারে। এই সংজ্ঞা এখনও মেনে চলি আমরা তবে প্রতি রাগের জন্ম দিতে পারে

* দশটি মেলের বিবরণ, নাম ও স্বর পরে দেওয়া আছে। মেল অনুসারে রাগের তালিকাও পরে দেওয়া হয়েছে।

এমন মেল কর্ত্তে হলে সাতটী স্বরের মেল করা দরকার কারণ সম্পূর্ণ রাগ সাতটি স্বরের ব্যবহার করে, এর থেকে দরকার মত পাঁচ স্বরের কি ছয় স্বরের রাগও করা যাবে, মোট কথা মেলের নাম, সাত স্বর (কি তার বেশী) ব্যবহার করে এমন রাগের নামে রাখতে হয়।

এখন প্রশ্ন এই যে সাত স্বরের বেশী যে রাগে লাগে তার সম্বন্ধে কি ব্যবস্থা ? হয় তাদের মিশ্র মেল থেকে উৎপন্ন বলে ধর্ত্তে হয় কিম্বা মেলের স্বরের সংখ্যা আরও বাড়াতে হয়। একথা মনে রাখতে হবে যে রাগে সাত স্বরের বেশী ব্যবহার হয় এরকম রাগ সব মেলে নেই। আর এক কথা এই যে আমাদের রাগের সৃষ্টি হয়েছে মেল থেকে নয় প্রকৃতিগত সাদৃশ্য থেকে। সুতরাং রাগের সমস্ত স্বরকে এক মেলের অন্তর্গত করা কঠিন হবে। তাই এই সব ধরণের রাগকে দুই মেলের মধ্যবর্ত্তী বলে মানা যেতে পারে। এর পরে এই ধরণের রাগের আলোচনা করা হয়েছে। কর্ণাটকী সঙ্গীতের সঙ্গে আমাদের এই মহা পার্থক্য যে তারা মেলের হিসেব মেনে চলে আমরা যদিও মেলের হিসেব সুবিধের জন্যে করি কিন্তু রাগের প্রকৃতি মেনে চলাই আমাদের গানের বিশেষত্ব. যেমন মল্লার যে "মেলেই" থাক সে মল্লার। এই রকম নানা অঙ্গের ও প্রকৃতির রাগ আছে। সে আলোচনা পরে করা হয়েছে।

তাই বর্ত্তমান রাগ রাগিণীর ভাগ দুই রকম করে করা হয়—

(১) মেল অথবা ঠাট হিসাবে

(২) অঙ্গ অথবা প্রকৃতি হিসাবে

প্রথম নিয়মে কি কি স্বর লাগে তার বিচার করা হয়, দ্বিতীয় নিয়মে এই সব স্বর কিভাবে লাগে তার বিচার, এইখানেই রাগের

অঙ্গগত সাদৃশ্য অথবা প্রকৃতি বিচার করা হয়। যেমন কাফী মেলের স্বরে কানড়াও হয় মল্লারও হয় আবার কানড়া ও মল্লার কিছু আসাবরী মেলেও আছে কিন্তু কাফী মেলের কানড়ার সঙ্গে আসাবরী মেলের কানড়ার সঙ্গে প্রকৃতিগত সাদৃশ্য আছে, এই জন্যে উভয়কেই কানড়া বলা হয়। এই রকম নানা প্রকার সারঙ্গ, মল্লার, খাম্বাজ অঙ্গের রাগ কাফী অঙ্গের রাগ, দেশ, শ্রী, ভৈরব, গৌরী ইত্যাদি নানা অঙ্গের রাগ বিভিন্ন "মেল" (বা scale) এ থাকতে পারে।

কিন্তু এখনকার যে দশটি মেল (বা ঠাট) এরা শুধু দশটি scale নয়, প্রতি ঠাট প্রধান রাগের নামে, এতে তাদের স্বরগুলির বিবরণ ত পাওয়া যায়ই তার ওপর প্রতি ঠাটের রাগগুলি এক একটি "দল" এবং পরস্পর সম্বন্ধ। বিশেষ করে বিলাবল, কল্যাণ, পূর্ব্বী ও খাম্বাজ মেলের সম্বন্ধে এ কথা খাটে। মেলের বাইরেও কতকগুলি দল বা group আছে যেমন কানড়া, মল্লার ও সারঙ্গ এদের সাদৃশ্য প্রকৃতিগত হওয়ায় মেলের ওপর নির্ভর করে না। এর কারণ এই যে এই সব দলের প্রকৃতি সা, রে, ম, প, নি. এই কয়টি স্বরের বিশেষ প্রকারের সংযোগের ওপর নির্ভর করে। তা সত্ত্বেও মেলগুলিকে পাশাপাশি রেখে তুলনা কল্লে বোঝা যাবে কি কি মেলে কি কি অঙ্গের প্রাধান্য আছে। যেমন কাফী ও আসাবরী মেলে কানড়া সারঙ্গ ও মল্লার অঙ্গের প্রাধান্য, বিলাবল ও কল্যাণ মেলে বিলাবল, কল্যাণ ও নট অঙ্গের প্রাধান্য। খাম্বাজ ও কাফী মেলে দেশ (অথবা সুরট), খাম্বাজ ও বাগেশ্রী অঙ্গের প্রাধান্য, পূর্ব্বী ও ভৈরব মেলে ললিত, পূর্ব্বী ও গৌরী অঙ্গের প্রাধান্য মারবা ও কল্যাণ মেলে কল্যাণ ও পুরিয়া অঙ্গের প্রাধান্য ইত্যাদি।

সাধারণ মেলগুলিকে দুইভাগে ভাগ করা যায়

(১) তীব্র (বা শুদ্ধ) "রে" যুক্ত মেল

(২) কোমল "রে" যুক্ত মেল

প্রথম ভাগে কল্যাণ, বিলাবল, খাম্বাজ, কাফী ও আসাবরী, দ্বিতীয় ভাগে ভৈরবী, তোড়ী, পূর্ব্বী, ভৈরব ও মারবা। এই মেলগুলি পর পর যেভাবে সাজান হয়েছে তাতে পর পর দুটি মেলের মধ্যে সমপ্রকৃতিক অঙ্গের ব্যবহার। এই সব অঙ্গের রাগকে মধ্যবর্ত্তী রাগ বলা হয়েছে।

এতে দেখা যাবে যে ইমন ও বিলাবল মেলের মধ্যবর্ত্তী রাগ গুলিতে দুই মধ্যমের ব্যবহার হয়। এই রকম অনেকগুলি রাগ আছে যথা কেদার, কামোদ, ছায়ানট, হমীর, শ্যাম, গৌড়সারঙ্গ, ইম্‌নি বিলাবল। এই সমস্ত রাগ গুলিতে বিলাবল ও কল্যাণের প্রকৃতি দুই পাওয়া যায় সুতরাং এদের দুই মেলেই স্থান আছে— সুতরাং কল্যাণ ও বিলাবল মেল পরস্পর এই কয়টি রাগের দ্বারা সম্বদ্ধ। এই দুই মেলের তফাৎ মধ্যমের।

বিলাবল ও খমাজ মেলের মধ্যে শুধু নিষাদের তফাৎ এবং দুই নিষাদে যুক্ত সমস্ত রাগই এই দুই মেলের মধ্যে পড়িবে। খমাজ রাগেও দুই নিষাদের ব্যবহার হয় এবং আলাইয়া বিলাবল, বিহাগড়া, তিলককামোদ, নটমল্লার, গৌড়মল্লার, ইত্যাদি রাগেও দুই নিষাদ ব্যবহার হয়। এরা সব খাম্বাজ মেলেই কিন্তু এদের মধ্যে বিলাবলের ছায়া পাওয়া যায়।

খমাজ ও কাফী মেলের পার্থক্য শুধু গান্ধারে, তীব্র গান্ধার খমাজ মেলে ও কাফীতে কোমল গান্ধার সুতরাং দুই গান্ধার যুক্ত সমস্ত রাগই এই দুই মেলের মাঝামাঝি পড়বে যথা:—জয়জয়ন্তী

দেশ, কয়েক প্রকার মল্লার, কাফীতেও অনেক সময় তীব্র গান্ধার লাগে, ইত্যাদি। এইসব রাগের মধ্যে দুই মেলের অন্তর্গত রাগের ছায়া মেশান।

কাফী ও আসাবরী মেলের পার্থক্য ধৈবতে—কাফীতে ধৈবত তীব্র ও আসাবরীতে কোমল। কিন্তু দুই ধৈবত ব্যবহার করে এ রকম রাগ কম। তা হলেও এই দুই মেলের সম্বন্ধ প্রকৃতি গত, অর্থাৎ মল্লার, কানড়া ও সারঙ্গ অঙ্গের রাগ দুই মেলেই যথেষ্ট। মল্লার, কানড়া ও সারঙ্গের সম্বন্ধ ধৈবতের ওপর বিশেষ নির্ভর করেনা বলে ধৈবতের প্রাধান্য নেই এই সব রাগে। গান্ধার দুই মেলেই কোমল, সুতরাং এদের সম্বন্ধ স্বরগত নয় অর্থাৎ ধৈবতের কোমলত্ব অথবা তীব্রত্বের ওপর নির্ভর করে না বরং নিপ "মরেপ", ও "গমরেসা" এই কয়টি অঙ্গ অথবা তানের উপর নির্ভর করে।

আসাবরী ও ভৈরবী মেলের পার্থক্য শুধু রিখবে। আসাবরীতে তীব্ররি ও ভৈরবীতে কোমল সুতরাং দুই রিষভ যুক্ত রাগের স্থান এদের মাঝামাঝি যেমন একপ্রকার গান্ধারী ও কোমল রি যুক্ত আসাবরী। রিষভের পার্থক্য মনের ওপর বেশী দাগ দেয়, এর প্রভাব গভীর তাই দুই প্রকার মেলের পর্য্যায় করা হয়েছে। মালকোশ রাগও এই দুই মেলের মাঝামাঝি পড়ে কারণ এর প্রকৃতি কতকটা ভৈরবীর সঙ্গেও মেলে আবার এতে "তীব্র রে" ব্যবহার হয়।

ভৈরবী ও তোড়ী মেলের পার্থক্য মধ্যম ও নিষাদ। এদের মধ্যে প্রকৃতিগত সম্বন্ধ আছে যেমন "বিলাসখানি" তোড়ীতে প্রকৃতি তোড়ীর কিন্তু মেল ভৈরবী। দুই স্বরের তফাৎ থাকলে স্বরগত সাদৃশ্য বেশী রাগে দেখা যায় না।

তোড়ী ও পূর্ব্বী মেলের পার্থক্য গান্ধার। এই দুই মেলে প্রকৃতিগত সাদৃশ্য খুব নেই, তার এক কারণ এই যে তোড়ী মেলে রাগের সংখ্যা অতি অল্প। বসন্ত অঙ্গের রাগ দুই মেলেই আছে, এইটি একমাত্র link। মূলতানিতে কতকটা জেতশ্রী রাগের অঙ্গগত সাদৃশ্য আছে, মূলতানির গান্ধারও তোড়ী ও পূর্ব্বীর গান্ধারের মাঝামাঝি শ্রুতিতে পড়ে।

পূর্ব্বী ও ভৈরব মেলের পার্থক্য মধ্যমে কিন্তু পূর্ব্বী মেলের অনেক রাগে শুদ্ধ মধ্যমও লাগে। এই দুই মেলের মধ্যে অনেকগুলি দুই মধ্যম যুক্ত রাগ আছে যেমন পরজ, পঞ্চম, ললিত বসন্ত, গৌরী, ইত্যাদি। এখানে সাদৃশ্য দুই রকম, স্বরগত ও প্রকৃতিগত।

ভৈরব ও মারবা মেলের তফাৎ ধৈবতে। ধৈবতের পার্থক্য কতকটা রিষভের মত গভীর-প্রভাব। মারবা ও পূর্ব্বী মেলের সম্বন্ধ অনেকটা প্রকৃতিগত সাদৃশ্য নিয়ে। তীব্র ধৈবতের পূর্ব্বী, গৌরী ও জেত তার সাক্ষী।

সর্ব্বশেষের মারবা মেলের সঙ্গে প্রথম কল্যাণ মেলের সম্বন্ধ আছে—এদের সম্বন্ধ কতকটা প্রকৃতিগত। এর উদাহরণ পুর্ব্বকল্যাণ হিন্দোল।

এই সব আলোচনার পর একথা বোঝা যাবে যে দুই গান্ধার ও দুই নিষাদের মত দুই রিষভ ও দুই ধৈবতের ব্যবহার ভাল শোনায় না; তাই শেষোক্ত প্রকার রাগের সংখ্যা অতি কম। এর উপর আবার দেখা যায় যে কখনও কখনও দুই মেলের মধ্যবর্ত্তী রাগে বিশিষ্ট স্বরের শ্রুতি মাঝামাঝি হয়ে দাঁড়ায়। যেমন দেশীর ধৈবত আসাবরী ও কাফীর মাঝামাঝি, পূর্ব্বীর ধৈবত অনেক সময়

মারবা ও পূর্ব্বীর মাঝামাঝি, পুরিয়া ধানেশ্রীরও তাই, ললিতের ধৈবতও এইরকম "পূর্ব্বী" ও "মারবা"র মাঝামাঝি।

এইরকম ভাবে মেলের সম্বন্ধ ও সমস্ত মেলগুলিকে দুই পর্য্যায়ে ভাগ করা, এর দায়িত্ব আমার নিজের, পণ্ডিত ভাতখণ্ডের মতামত এবিষয়ে অনুসরণ করা হয়নি, কারণ এসম্বন্ধে তাঁর মতামত কোথাও দেওয়া আছে বলে আমার জানা নেই। পরমেল-প্রবেশক রাগের উল্লেখ অবশ্যই আছে, কিন্তু উপরোক্ত দশটি মেল একটির পর একটি গাওয়া হয় না, যেমন কল্যাণ ও বিলাবলের মধ্যে "পর মেল-প্রবেশক" রাগের কোনও অর্থ হয়না কারণ সমস্ত কল্যাণ গাওয়া হয় সন্ধ্যার পর ও বিলাবল গাওয়া হয় মধ্যরাত্রে ও সকালে। কেবল পূর্ব্বী-মারবা ও খমাজ-কাফী এই দুই ক্ষেত্রে মধ্যবর্ত্তী রাগ গুলিকে পরমেল প্রবেশক রাগ বলা যেতে পারে। এর অর্থ যে পূর্ব্বী মেলের রাগের পর মারবা গাইতে হলে, বা খমাজ মেলের পর কাফী মেলের রাগ গাইতে হলে মধ্যবর্ত্তী রাগ গুলি গাইতে হয়। উপরোক্ত মেল সম্বন্ধের মধ্যে এরকম কোনও উদ্দেশ্য নেই, এর একমাত্র অর্থ এই যে মেলগুলি পরস্পর ঠিক ভাবে রাখলে মধ্যবর্ত্তী রাগগুলি দুই মেলের সংযোজক (link) হয় এবং এতে অঙ্গগত সাদৃশ্য ও স্বরূপগত সাদৃশ্য পরস্পর কতটা তা বোঝা যায়। সমস্ত মেল গুলি নিয়ে একটা পুরো চক্র (circle) হয়, অর্থাৎ শেষোক্ত মারবা অথবা পুরিয়া মেলের সঙ্গে প্রথমোক্ত ইমনের সম্বন্ধ রয়েছে—এদের মধ্যবর্ত্তী হিন্দোল, পূর্ব্বকল্যাণ বা ইমন পুরিয়া।

বাদী ও সম্বাদী সম্বন্ধে দুএকটি কথা বলা দরকার কারণ বাদী সম্বাদীর সঙ্গে রাগের সময়ের সম্বন্ধ আছে। এই সম্বন্ধে পণ্ডিত

(১) শুদ্ধ রি যুক্ত মেল

শুদ্ধ রি ও শুদ্ধ গ যুক্ত মেল

ইমন বা কল্যাণ মেল মধ্যম তীব্র বাকী শুদ্ধ স্বর	মধ্যবর্ত্তী রাগ দুই মধ্যম যুক্ত	বিলাবল মেল সমস্ত স্বর শুদ্ধ শুদ্ধ মেল এর নাম।	মধ্যবর্ত্তী রাগ দুই নিষাদ যুক্ত	খাম্বাজ মেল নি কোমল অন্য সব শুদ্ধ
রাত্রিগেয়—দিবাগেয়	নট অঙ্গের	প্রাতর্গেয়—রাত্রিগেয়	খমাজ	রাত্রিগেয় প্রাতর্গেয়
কল্যাণ অঙ্গ—	দ্বিমধ্যম রাগ	বিলাবল অঙ্গ—	তিলক কামোদ	ঝিঁঝোটি "
বিলাবল অঙ্গ	যথা	বিহাগ অঙ্গ	বিহাগড়া	অঙ্গ
নট অঙ্গ	ছায়ানট	নট অঙ্গ—শঙ্করা অঙ্গ	গৌড় মল্লার	দেশ অঙ্গ "
বিলাবল—হিন্দোল	ও কেদার।	কল্যাণ অঙ্গ নট অঙ্গ	নট মল্লার	খমাজ অঙ্গ "
অঙ্গ	কামোদ		কুকুভ	বাগেশ্বরী "
	হমীর		(এক প্রকার)	কানড়া "
	গৌড় সারঙ্গ			
	ইমনি বিলাবল।			

(১ক) শুদ্ধ রি যুক্ত মেল

শুদ্ধ রি ও কোমল গ যুক্ত মেল

মধ্যবর্ত্তী রাগ দুই গান্ধার ও দুই নিষাদ যুক্ত	কাফী মেল গান্ধার কোমল নিষাদ কোমল, অন্যান্য শুদ্ধ	মধ্যবর্ত্তী রাগ শুধু প্রকৃতিগত সাদৃশ্য।	আসাবরী বা জোনপুরী মেল গান্ধার, ধৈবত ও নিষাদ কোমল
জয়জয়ন্তী	রাত্রিগেয়—প্রাতর্গেয়	সারঙ্গ	রাত্রিগেয়—দিবাগেয়
দেশ	কাফীঅঙ্গ—সারঙ্গ	কানড়া, দেশী	সারঙ্গ—জোনপুরী
কাফী	ধনাশ্রী „—কনিড়া	এই সব রাগে	অঙ্গ অঙ্গ
মীয়ামল্লার	মল্লার „	রে, ম, প, ও নি	কানড়া—সারঙ্গ
ও অন্যান্য কয়েকটি	কানড়া „	প্রবল গান্ধার ও	অঙ্গ অঙ্গ
মল্লার	সারঙ্গ „	ধৈবত দুর্ব্বল।	মল্লার
এক প্রকার	বাগেশ্বরী „		অঙ্গ
কানড়া	পিলু „		মালকোশ
			অঙ্গ

(২) কোমল রি যুক্ত মেল

কোমল রি ও কোমল গ যুক্ত মেল

আসাবরী ও ভৈরবীর মধ্যবর্ত্তী রাগ (১ম পর্য্যায়ের সহিত যোগ)	ভৈরবী মেল রে, গ, ধ, নি কোমল মধ্যম শুদ্ধ	মধ্যবর্ত্তীরাগ	তোড়ী মেল। রে ও গ কোমল, মতীব্র	মধ্যবর্ত্তী রাগ	পূর্ব্বীমেল
দুই রিষভ যুক্ত গান্ধারী, কোমল রি যুক্ত আসাবরী ও মালকোশ	**দিবাগেয়** **প্রাতর্গেয়** তোড়ী অঙ্গ মালকোশ অঙ্গ ভৈরবী অঙ্গ ধনাশ্রী অঙ্গ	বিলাসখানী তোড়ী	**দিবাগেয়** রাত্রি তোড়ী প্রাতে " মূলতানী " অপরাহ্নে	কোমল বসন্ত মূলতানী	**সূর্য্যাস্ত** **সূর্য্যোদয়** পূর্ব্বী অঙ্গ কলিংড়া অঙ্গ পুরিয়া পরজ ধনাশ্রী পরজ-বসন্ত শ্রীঅঙ্গ গৌরী " ললিত "

(২ক) কোমল রি যুক্ত মেল

কোমল রি ও শুদ্ধ গ যুক্ত মেল—এর মধ্যে সন্ধি প্রকাশ রাগ

মধ্যবর্ত্তী রাগ দুই মধ্যম যুক্ত রাগ	ভৈরব মেল রি ও ধ কোমল অন্য সব শুদ্ধ	মধ্যবর্ত্তী রাগ দুই মধ্যম ও দুই ধৈবত	মারবা বা পুরিয়া মেল রি-কোমল ম তীব্র অন্য সব শুদ্ধ	ইমন ও মারবা মেলের মধ্যবর্ত্তী রাগ
পরজ ললিত ললিত-পঞ্চম	**সূর্য্যোদয় সূর্য্যাস্ত** ভৈরব অঙ্গ গৌরী রামকলি „ অঙ্গ জোগিয়া „ শ্রীঅঙ্গ কালিংড়া „ ললিত „	ভখার ভটিয়ার	**সূর্য্যাস্ত সূর্য্যোদয়** মারবা অঙ্গ ললিত অঙ্গ পুরিয়া „ সোহনী পূর্ব্বী „ অঙ্গ গৌরী „ কল্যাণ অঙ্গ	হিন্দোল পূর্ব্ব কল্যাণ বা ইমন পুরিয়া এইখানে প্রথম ইমন মেলের সঙ্গে শেষোক্ত মারবার সম্বন্ধ হওয়ায় চক্র সম্পূর্ণ।
পূর্ব্বী ও মারবার মধ্যবর্ত্তীরাগ তীব্র ধৈবত যুক্ত রাগ পূর্ব্বী গৌরী ও জেত				

ভাতখণ্ডে নিজের পুস্তকে ভালো করে আলোচনা করেছেন। সাধারণতঃ প্রতি মেলকে দুই ভাগে ভাগ করা যায় (১) পূর্ব্ব ভাগ "সা" থেকে "মধ্যম" অথবা "পঞ্চম", ও (২) উত্তর ভাগ "পঞ্চম" অথবা "মধ্যম" থেকে "তার" সা। সাধারণতঃ যেসব রাগ মধ্যরাত্রির পর গাওয়া হয় তারা উত্তরাঙ্গ প্রধান অর্থাৎ চড়ার দিকে গাওয়া হয় এবং এদের বাদীও উত্তরাঙ্গে। সম্বাদী অপর অঙ্গে হয় কারণ বাদীর থেকে সম্বাদী প্রায় বার শ্রুতি বা প্রায় চার স্বরের তফাৎ। অবশ্য এসব নিয়ম সব সময় খাটেনা অনেক সময় এর ব্যতিক্রম দেখা যায়।

বাদী যে কাকে বলে সে সম্বন্ধে নিঃসন্দেহ ভাবে কিছু বলা যায়না। শাস্ত্রোক্ত সংজ্ঞা অনুসারে "চতুর্বিধাঃ স্বরাঃ বাদী সংবাদী চ বিবাদ্যপি। অনুবাদী চ বাদী তু প্রয়োগে বহুলস্বরঃ॥" বর্জ্জিত স্বরকে বিবাদী বলে এবং এই স্বরের কদাচিৎ ব্যবহার হয় কিন্তু যে স্বরের বহুল ব্যবহার হয় তাকে বাদী আজকাল বলা যায় কিনা তা ভেবে দেখা উচিত। সাধারণতঃ আমরা যে স্বরকে বাদী বলি রাগের মধ্যে সেই স্বরের প্রাবল্য দেখা যায়, অর্থাৎ যে কোনও কারণেই হোক সে স্বরের প্রাধান্য দেখা যায় তাই বাদী সম্বন্ধে নিম্নলিখিত শ্লোক আরও প্রযোজ্য। :—

বিবাদী বিপরীতত্বাদ্বীরৈরুক্তো রিপুসমঃ
নৃপামাত্যানুসারি স্বাদনুবাদী তু ভৃত্যবৎ॥

বাদী রাজা এবং সম্বাদী মন্ত্রী এইরকম ধারণাই যুক্তিযুক্ত।

অনেক সময় দেখা যায় যে কোনও স্বর "বহুল প্রয়োগ" ছাড়াও প্রধান থাকে যেমন কেদার রাগে মধ্যম বহুল প্রয়োগ কর্ব্বার আগেই প্রধান স্বর বলে বোঝা যায়। এর কারণ এই হতে পারে যে

সা থেকে মধ্যম পর্য্যন্ত যাওয়ার মধ্যে অনেকখানি রাস্তা, তারপর কোনও স্বরে থামলে সেই স্বর প্রধান বলে মনে হওয়া স্বাভাবিক। প্রায় সমস্ত রাগেই দেখা যায় যে বাদী স্বর এই রকম অনেকখানি রাস্তার সীমায়। যেমন কলিকাতা থেকে রেলে করে বর্দ্ধমানে এসে থামলে বর্দ্ধমানের প্রাধান্য মান্য হয়, সেই রকম প্রায় সব সময় বাদী ও সম্বাদী স্বর এই রকম অনেকখানি রাস্তার সীমায় (হয় আরোহীতে নয় অবরোহীতে, যেমন রেল ষ্টেশনে যাবার সময় প্রথমে পড়লে আসার সময় পরে পড়বে)

বাদীর সম্বন্ধে আর একটি প্রয়োজনীয় কথা এই যে রাগের "বিশেষ তানে" (ওস্তাদেরা যাকে "খাস তান" বলেন) বাদীর স্থান থাকা উচিত এবং থাকে। সেই জন্যে বাগেশ্রী রাগে "মধ্যম" বাদী বলে মানা যায় না। বাগেশ্রীর তান "নি সা ম গরেসা" ও ভীমপলাসীর তানও "নি সা ম গ রে সা" কিন্তু বাগেশ্রীর "বিশেষ তান" "রে সা নি ধ সা" কিম্বা "ম ধ নি ধ" কারণ ধৈবতের প্রাধান্য না দিলে বাগেশ্রীর স্বরূপ ফোটে না। এই জন্যে বিখ্যাত গায়করা বাগেশ্রী ধৈবত বাদী এই কথা বলেন এবং ধৈবত যে মধ্যমের চাইতে প্রবল এ বিষয়ে সন্দেহ নাই।

এই রকম কতকগুলি নিয়ম যা গাইবার ধরণের সঙ্গে বদলায় তা বদলেছে। এখনকার বিলাবল মেল শুদ্ধ মেল, অর্থাৎ বিলাবল মেলের স্বর গুলিকে শুদ্ধ স্বর বলা হয়। সা—চার শ্রুতি রি—তিন শ্রুতি গ—দুই শ্রুতি, ম—চার শ্রুতি—প, ধ—তিন শ্রুতি, নি—দুই শ্রুতি এই হিসাবে বাইশ শ্রুতির প্রথম শ্রুতিতে সা ও প্রতি স্বর নিজের শ্রুতি সংখ্যার প্রথমে বসিয়ে বিলাবল মেল পাওয়া যাবে।

পূর্ব্বে চতুর্থ শ্রুতিতে সা, সপ্তম শ্রুতিতে রি এই রকম ভাবে বসান হোত। আগেকার নিয়ম ছিল "এতে শুদ্ধ স্বরাঃ সপ্ত স্বস্ব্যান্ত্যশ্রুতিসংস্থিতাঃ" এখনকার নিয়ম "এতে শুদ্ধ স্বরাঃ সপ্ত স্বস্ব্যাদ্যশ্রুতি সংস্থিতাঃ" অর্থাৎ এখন সা নিজের শ্রুতির প্রথম শ্রুতিতে রাখা হয়। এ কথা একবার প্রাচীন গ্রন্থালোচনায় বলা হয়েছে।

রাগ সম্বন্ধে আলোচনায় এর বেশী বিবরণ ও সংজ্ঞা দেওয়ার কোনও দরকার নেই। এছাড়া রাগের আরোহী অবরোহী থাকে, একথা সকলেরই জানা আছে।

আর একটি প্রয়োজনীয় আলোচনা আছে বর্ণ ও অলঙ্কার সম্বন্ধে। প্রথমে স্বর ও শ্রুতি সম্বন্ধে জানার পর "বর্ণের" আলোচনা করা হয়। বর্ণ সাধারণতঃ চার প্রকার যথা :—

"গানক্রিয়োচ্যতে বর্ণঃ স চতুর্ধা নিরূপিতঃ
স্থায্যারোহ্যবরোহী সংচারীত্যথ লক্ষণচ ॥
স্থিত্বা স্থিত্বা প্রয়োগঃ স্যাদেকস্যৈব স্বরস্যযঃ
স্থায়ীবর্ণঃ স বিজ্ঞেয়ঃ পরাবম্বর্থ নামকৌ
এতৎসংমিশ্রণাৎবর্ণঃ সংচারী পরিকীর্ত্তিতঃ।"

এর থেকে বোঝা যাবে গানের ক্রিয়াকে বর্ণ বলা হোত যথাঃ— স্থায়ী, আরোহী, অবরোহী ও সঞ্চারী। এর মধ্যে প্রথম স্থায়ীবর্ণ স্থিতির পরিচায়ক ও অন্য তিনটি গতির পরিচায়ক। এই স্থিতি ও গতি নিয়ে রাগের সৃষ্টি এই জন্যে বলা হয় রাগের "গতি" "চাল" চলন" ইত্যাদি। এর থেকে অলঙ্কারের উৎপত্তি "বিশিষ্ট বর্ণ সন্দর্ভমলঙ্কারং প্রচক্ষতে॥" এই অলঙ্কার এক সপ্তকব্যাপী এবং স্থায়ী, আরোহী ইত্যাদি প্রত্যেক প্রকারের অলঙ্কার ব্যবহার হোত।

উদাহরণ থেকে বোঝা যায় যে অলঙ্কারগুলি নিয়মিত ছিল যথা—সারেসা, রেগরে, গমগ, মপম, পধপ, ধনিধ। এই রকম অলঙ্কারকে সঞ্চারী অলঙ্কার বলে, কিন্তু গাইবার ধরণ ঠিক কি ছিল তা বই দেখে বোঝা যায় না। সঞ্চারী অলঙ্কার যে আরোহী ও অবরোহী অলঙ্কারের মিশ্রণ—একথা শ্লোক থেকেই বোঝা যাবে। অলঙ্কারগুলি কণ্ঠ সাধনার জন্যে খুব কাযে লাগে। যেমন সাগরে, রেমগ, গপম, মধপ, পনিধ, ধসাঁনি। এই রকম ভাবে নানারকম অলঙ্কার তৈরী করে কণ্ঠের দ্রুত উন্নতি সাধন সম্ভব।

স্বরলিপির সঙ্কেতঃ—

সা রি (রে) গ ম প ধ নি = শুদ্ধস্বর

রে গ ধ নি = কোমল স্বর

ম = তীব্র মধ্যম

মন্দ্র সপ্তকের স্বরের নীচে বিন্দু থাকে = নি ধ। মধ্য সপ্তকের স্বরের বিন্দু থাকে না। তার সপ্তকের স্বরের ওপরে বিন্দু—সা রে গ। স র গ ম এর মধ্যে কমা (,) থাকলে সেখানে অল্পক্ষণ বিশ্রাম অর্থাৎ স্বরের উপর স্থিতি। উপরোক্ত স্বরলিপি সবচেয়ে সহজ এবং বৈদিক স্বরলিপির অনুরূপ। সে সময় উদাত্ত অনুদাত্ত ও স্বরিত তিন প্রকার স্বরের জন্য উর্দ্ধরেখা, অধোরেখা ও রেখা-শূন্যতা এই সঙ্কেত ব্যবহার হোত। এই পুস্তকে মাত্রা লেখার কোন দরকার হয়নি, কারণ স্বরবিস্তারে মাত্রা লেখার কোন প্রয়োজন হয় না। সাধারণতঃ এই স্বরলিপির নিয়মে মাত্রার চিহ্ন,

স্বরের নীচে (মপ) এই রকম এর যতগুলি স্বর থাকবে মাত্রার ততগুলি ভাগ, যেমন সারিগম এইখানে মাত্রা চারভাগে ভাগ করা হয়েছে। এই নিয়মের স্বরলিপি উত্তর ভারতীয় সঙ্গীতের সর্ব্বত্র প্রচলিত এবং পুরাতন ভালো গান সমস্তই এই স্বরলিপিতে লেখা হয়েছে। সুতরাং এই নিয়মের স্বরলিপি ব্যবহার করা শিক্ষার্থীর পক্ষে অনেক সুবিধা। মাত্রার হিসেব ছাড়া এতে বিশেষ শেখবার কিছু নেই তাছাড়া "ঠাট" দেওয়া থাকলে কোনও স্বরচিহ্ন ছাড়াও "স র গ ম" বোঝা যাবে।

ঠাট বা মেল অনুসারে রাগের বিভাগ

সমস্ত রাগ বর্ণানুক্রমে দেওয়া হয়েছে বলে পৃথক সূচীপত্রের প্রয়োজন নেই। এখানে কোন কোন মেলে কোন কোন রাগ তার তালিকা দেওয়া গেল :—

কল্যাণ বা ইমন ঠাট। মধ্যম তীব্র অন্য সব স্বর শুদ্ধ

১। ইমন
২। ভূপালী
৩। শুদ্ধ কল্যাণ
৪। চন্দ্রকান্ত*
৫। মালশ্রী*
৬। জয়ৎ কল্যাণ
৭। হিন্দোল
৮। হমীর
৯। কেদার
১০। কামোদ
১১। শ্যাম
১২। ছায়ানট
১৩। গৌড় সারঙ্গ

বিলাবল মেল (বা ঠাট)

সমস্ত স্বর শুদ্ধ

১। শুদ্ধ বিলাবল
২। আলৈয়া বিলাবল*
৩। শুক্ল বিলাবল*
৪। *দেবগিরি*
৫। ইমনি বিলাবল
৬। কুকুভা*
৭। নট বিলাবল*
৮। লচ্ছাশাখ*
৯। সর্পর্দা*
১০। বিহাগ
১১। দেশকার
১২। হেমকল্যাণ
১৩। শুদ্ধ নট বা "নাট"*
১৪। পাহাড়ী*
১৫। মাড় রাগ
১৬। দুর্গা
১৭। মলুহা*
১৮। শঙ্করা
১৯। গুণ কলি*
২০। পট বিহাগ*
২১। সাবনী কল্যাণ*
২২। জলধর কেদার*
২৩। পট মঞ্জরী*

খাম্বাজ মেল (অথবা ঠাট)

নিখাদ কোমল অন্য সব স্বর শুদ্ধ

১। ঝিঁঝোটি
২। খম্বাজ
৩। তিলং
৪। দুর্গা
৫। খম্বাবতী
৬। রাগেশ্বরী
৭। গারা
৮। সোরটি
৯। দেস
১০। জয় জয়ন্তী
১১। তিলককামোদ

কাফী মেল (বা ঠাট)

গান্ধার ও নিখাদ কোমল অন্য স্বর শুদ্ধ

১। কাফী
২। সৈন্ধবী
৩। সিন্দুরা
৪। ধনাশ্রী
৫। ভীম পলাসী
৬। পট মঞ্জরী*
৭। ধানী
৮। পট দীপকী*
৯। হংসকঙ্কিণী*
১০। পিলু
১১। বাগীশ্বরী
১২। সহানা*
১৩। সুহা কানড়া
১৪। সুঘরাই "
১৫। নায়কী কানড়া
১৬। হুসেনী কানড়া
১৭। বরবা বা বারোয়া*
১৮। দেবসাখ
১৯। বহার
২০। বৃন্দাবনী সারঙ্গ
২১। মধ্যমাদি "
২২। সামন্ত "
২৩। শুদ্ধ "
২৪। মীয়া "
২৫। বড় হংস "
২৬। লঙ্ক দহন সারঙ্গ
২৭। মীয়া মল্লার
২৮। শুদ্ধ মল্লার
২৯। মেঘ রাগ
৩০। সুর মল্লার
৩১। গৌর মল্লার
৩২। মীরাবাইকী "
৩৩। চর্জ্জুকী "
৩৪। রামদাসী "
৩৫। রূপমঞ্জরী "
৩৬। মালগুঞ্জ

---

*তারকা চিহ্নিত রূপগুলি এ সঙ্গে দেওয়া হইল না।

জৌনপুরী বা আসাবরী মেল (বা ঠাট)

গান্ধার ও ধৈবত কোমল অন্য সমস্ত শুদ্ধ স্বর।

১। আসাবরী
২। জৌনপুরী
৩। গান্ধারী*
৪। দেবগান্ধার*
৫। সিন্ধু ভৈরবী
৬। দেসী
৭। খট বা ষড়রাগ
৮। কৌশিক বা কৌসী
৯। দরবারী কানড়া
১০। অড়ানা

ভৈরবী মেল (বা ঠাট)

কোমল রে গ ধ নি (অর্থাৎ যতগুলি কোমল স্বর আছে) অন্য সব শুদ্ধ।

১। ভৈরবী
২। মালকোশ
৩। আসাবরী কোমল রি যুক্ত
৪। বিলাস খানি তোড়ী*
৫। ধনাশ্রী*

তোড়ী মেল (বা ঠাট)

কোমল রে গ ধ ও তীব্র মধ্যম, অন্য সব শুদ্ধ

১। তোড়ী
২। গুর্জরী
৩। মূলতানী

*তারকাচিহ্নিত রাগগুলি এ খণ্ডে নেই।

পূর্ব্বী মেল (বা ঠাট)

কোমল রি, তীব্র মধ্যম ও কোমল ধৈবত অন্য সব শুদ্ধ

১। পূর্ব্বী
২। পুরিয়া ধনাশ্রী
৩। জেতাশ্রী
৪। পরজ
৫। বসন্ত
৬। গৌরী
৭। মালবী *
৮। ত্রিবেণী *
৯। টঙ্কী *
১০। দীপক *

মারবা মেল (বা ঠাট)

কোমল রি, তীব্র মধ্যম, অন্য সব স্বর শুদ্ধ।

১। মারবা
২। পুরিয়া
৩। জেত *
৪। মালীগৌরা *
৫। বরাটী *
৬। সোহনী
৭। সাজগিরি *
৮। ললিত
৯। পঞ্চম (এক প্রকার) *
১০। ভটিয়ার *
১১। ভখার *
১২। বিভাস (এক প্রকার) *

ভৈরব মেল (বা ঠাট)

কোমল রি ও কোমল ধ, অন্য সমস্ত শুদ্ধ স্বর।

১। ভৈরব
২। রামকলি
৩। শিবমত ভৈরব *
৪। অহীর ভৈরব *
৫। আনন্দ ভৈরব *
৬। বঙ্গাল ভৈরব *

---

* তারকাচিহ্নিত রাগগুলি এই খণ্ডে নেই।

৭। গুনক্রী *

৮। কালিংড়া

৯। সৌরাষ্ট্র টঙ্ক *

১০। প্রভাত *

১১। জোগিয়া

১২। বিভাস *

১৩। মেঘরঞ্জনী *

১৪। হিজাজ *

১৫। জিলফ *

* তারকাচিহ্নিত রাগগুলি এই খণ্ডে দেওয়া হোল না।

অড়ানা

আসাবরী মেল। গভীর রাত্রে গাওয়া হয়।

অড়ানা রাগের নাম দুইশত বৎসর কিম্বা তার আগে লেখা বইতে পাওয়া যায়। পণ্ডিত ভাবভট্ট অনুপসঙ্গীতরত্নাকর গ্রন্থে "কর্ণাট ভেদাঃ" নাম দিয়ে (তার মধ্যে) অড়ানার উল্লেখ করেছেন।* এতে কানড়ার নামে প্রচলিত প্রায় সমস্ত রাগেরই নাম আছে। এই সময় "কর্ণাট মেল" বর্ত্তমান "খমাজ মেল"এর অনুরূপ ছিল বলে বোঝা যায়। লোচন পণ্ডিত "রাগতরঙ্গিনী" গ্রন্থে অড়ানার উল্লেখ করেছেন কিন্তু এই গ্রন্থের তারিখ সম্বন্ধে মতভেদ দৃষ্ট হয়। যাহোক বর্ত্তমান অড়ানা যে তখনকার অড়ানার থেকে অনেক তফাৎ তা বোঝা যায়।

এখন তিন প্রকার অড়ানা প্রচলিত আছে—

১। আসাবরী মেলে কোমল ধৈবত যুক্ত

২। ধৈবত বর্জ্জিত

৩। তীব্র ধৈবত যুক্ত কাফী মেলে।

১। **আসাবরী মেল।** এই প্রকার অড়ানা সবচেয়ে বেশী প্রচলিত তাই এই প্রকার অড়ানারই বিস্তারিত বিবরণ দেওয়া গেল।

---

* ভাবভট্টের মতে—কর্ণাট ও মেঘ এক কল্লে অড়ানা হয়।

মেঘরাগেণ সযুক্ত কর্ণাটো যদি গীয়তে।

তদাড়ানাখ্যরাগোঽয়ং ভেদঃ কর্ণাট সম্ভবঃ।

আরোহী ও অবরোহী ঃ—

প্রায় সকলেই আরোহণে তীব্র নিষাদ ব্যবহার করেন। এই তীব্র নিষাদের ব্যবহার সম্বন্ধে বড় মতভেদ দেখা যায় না। এই রাগে বাদী সা (তার ষড়জ) এবং সম্বাদী পঞ্চম। সময় রাত্রির তৃতীয় প্রহর, কিন্তু একটু রাত্রি হলেই গাওয়া হয়। সময় সময় "নি সা গ ম" এই তান লাগে কিন্তু সোজা তানে লাগে না। দরবারী কানড়ার সঙ্গে এর ভুল হওয়ার সম্ভাবনা নেই, কারণ অড়ানা তার সপ্তকের দিকে গাওয়া হয় (একে উত্তরাঙ্গ রাগ বলে) কিন্তু দরবারী কানডা পূর্ব্বাঙ্গে এবং মন্দ্র সপ্তকে গাওয়া হয়।

বিশেষ তান ঃ—স ধ নি সা নি প, ম প সা।

বিস্তার ঃ—

অড়ানার বিস্তারে সারঙ্গের ভাব বেশী থাকে, সমস্ত কানড়া জাতীয় রাগেই অল্প সারঙ্গের ছায়া দেখা যায়, কিন্তু অড়ানায় কিছু বেশী।

১। সা রে সা নি সা নি প, ম প সা, নি প, নি ম প সা।

২। ম প ধ নি সা, ধ নি সা রে সা, নি সা রে সা নি প ম প গ ম রে সা।

৩। নি সা রে ম প নি প, ম প নি সা, নি প, ম প নি সা রে সা নি প, ম প গ ম রে সা।

এই রাগে গান্ধার সবসময় মধ্যম সংযুক্ত থাকে গ ম—ম গ ম

৪। নি সা ম রে প ম নি প, ম প নি সা রে সা নি প, ম প নি
ম প, গ ম রে সা।

৫। সা রে সা, গ ম রে সা, গ ম প গ ম রে সা, নি প গ ম রে
সা, সা রে সা নি প গ ম রে সা।

৬। নি সা রে ম প, নি প, সা ধ নি প, রে সা ধ নি প, ম প নি
সা রে ম গ ম রে সা, নি প, ম প গ ম রে সা।

৭। নি সা রে ম প নি সা রে ম গ মা রে সা নি নি প ম গ ম রে
সা এই তানটি দ্রুত তান হিসাবে দেওয়া হোল।

৮। নি সা রে ম প নি, ম প নি সা রে সা, নি সা রে ম প ম,
গ ম রে, সা রে সা, নি সা নি, প নি প, ম প ম, গ ম রে সা।

এই তানও সমস্তটাই দ্রুত, কমার বিশেষ অর্থ নেই এক্ষেত্রে।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ—"গায়ণ সোহী জানে

ধমার—"মিত বাকো জানেদে"

বিলম্বিত খেয়াল "জো তেরি রজা"—ত্রিতাল

" " "না মোসে সমঝ"—একতাল

মধ্যলয় খেয়াল "এ রি মোহে জানেদে"—ত্রিতাল

" " "গগরি মেরি ভরণ"

সাদরা— "পরত লঙ্কা"

২। **ধৈবত বর্জিত**—উপরোক্ত প্রকারের তান এর সঙ্গে কোনও মূল পার্থক্য নেই। এতে ধৈবত একেবারে ব্যবহার হয় না। এই প্রকার অড়ানার সঙ্গে নায়কী কানড়ার তফাৎ রাখা কঠিন।

৩। **কাফীমেল**। এই প্রকার অড়ানাতে কোমল ধৈবতের স্থানে তীব্র ধৈবতের ব্যবহার। এই ধরণের অড়ানা বাংলা দেশে প্রচলিত ছিল। আসাবরী মেলের অড়ানাও বাংলা দেশে প্রচলিত হয়েছে অনেকদিন। ৺ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী আসাবরী মেলের অড়ানার আলাপ দিয়েছেন।

আলাহিয়া অথবা আলহৈয়া বিলাবল

বিলাবল মেল

সময় প্রাতঃকাল

সঙ্গীত পারিজাতে আলাহিয়া বিলাবলের উল্লেখ নেই। কিন্তু পণ্ডিত ভাবভট্ট তাঁর অনুপসঙ্গীত বিলাস গ্রন্থে আলাহিয়া বিলাবলের উল্লেখ করেছেন। এই শ্লোক থেকে এই মাত্র বোঝা যায় যে এতে ঋষভ "অংশ" ছিল এবং ধৈবত থেকে আরম্ভ করা হোত।" কিন্তু এই শ্লোকের আরম্ভ "বেলাবলী" থেকে। সেখানে সঙ্গীত পারিজাতের শ্লোক উদ্ধৃত করা হয়েছে। একথাও বোঝা যায় যে সঙ্গীত পারিজাতের বেলাবলী, শঙ্করাভরণ অর্থাৎ বর্ত্তমান "বিলাবল" ঠাটে ছিল। সুতরাং আলহাইয়া বিলাবল ঋষভ বাদী বিলাবল ছিল বলে মনে করা যুক্তি বিরুদ্ধ নয়। *

বেলাবল্যাং গণী তীব্রৌ' মূর্চ্ছনা চাভিরুদ্গতা
আরোহে মণিবর্জায়ামাংশঃ ষড়জো বুধৈঃ স্মৃতঃ
অবরোহে গবর্জায়াং ক্বচিদ্ গাংধার মূর্ছ'না।
সঙ্গীত পারিজাত—ইতি বেলাবলী
ঋষভাংশস্তু সংপূর্ণোঽলহিয়াহস্তু ধাদিকঃ। —হৃদয় প্রকাশ

বর্ত্তমানে আলহৈয়া বিলাবল, বিলাবল ঠাটে অর্থাৎ সা রি গ ম প ধ নি সা।

আরোহী ও অবরোহী ঃ—

সারে গ মগ, গ প ধনি সা, সা নি ধ নি ধ প মগ ম রে সা।

আরোহে মধ্যম সাধারণতঃ বর্জিত তবে "গ ম প" এই রকম ভাবে কদাচিৎ লাগে। অবরোহে কোমল নিষাদ বক্রভাবে অর্থাৎ "সা নি ধ নি ধ প" এইভাবে লাগে (সা নি ধ প এ রকম হয় না) গান্ধারও অবরোহণে বক্র অর্থাৎ "ম গ মরে সা" এই রকম হয়, "ম গরে সা" হয় না।

এই রাগে বাদী ধৈবত সম্বাদী গান্ধার বলে সাধারণতঃ মানা হলেও পঞ্চম খুবই প্রবল।

বিশেষ তানঃ— গ প ধ নি ধ প, গ ম রে সা কিম্বা
গ মনি ধ প, মগ মরে সা

বিস্তারঃ—

১। সা রে গম গ, রে গ প ম গ, ধ প ধ ম প ম গ, ম রে সা।

২। সা রে গম রে গ প, ধ গ প, ধনি ধপ, গ পম গ, পম গ মরে সা।

৩। সারে গ প ধনি সা, সারে সা নি ধনি ধ প, গ প ধনি ধপ, গ পম গ ম রে সা।

৪। সারে গ প ধনি সা, সারে সা, গ মরে সা, গ ম প, ম গ মরে সা, গরে সা, রে সা, ধনি ধপ গ মরে সা।

এই কয়টি তানের ওপর নির্ভর করে আলহিয়া বিলাবলের যথেষ্ট বিস্তার করা যাবে। আলহিয়া বিলাবলের খুব বেশী বিস্তার করা কঠিন কারণ কাছাকাছি গৌরসারঙ্গ, ছায়ানট, ইত্যাদি রাগের অঙ্গ এসে পড়ার সম্ভাবনা। বিশেষতঃ গৌড় সারঙ্গ ও আলাহিয়া বিলাবল পৃথক রাখা কঠিন।

প্রসিদ্ধ গানঃ—

ধ্রুপদ—"পালনা পল"

ধমার—"এ জু কাল"

বিলম্বিত খেয়াল "পিবনা লাগো মধ"—একতাল।

" " "ডোলন মাডে যা"—ত্রিতাল।

মধ্যলয় খেয়াল "কবন বটরিয়া"—ত্রিতাল।

" " "লাডলী লাড"—ত্রিতাল।

আসাবরী

(১) আসাবরী অথবা জৌনপুরী মেল

(২) ভৈরবী মেল (রি গ ধ নি কোমল)

সময় প্রাতঃকাল।

সঙ্গীত পারিজাতে আসাবরীর উল্লেখ আছে, সে সময় আসাবরী গৌরী" মেল অর্থাৎ বর্ত্তমান ভৈরব মেলে ছিল। আরোহণে গান্ধার ও নিষাদ বর্জিত ছিল। বর্ত্তমান জোগিয়া রাগের সঙ্গে মেলে। বর্ত্তমানে ভৈরবী মেলের আসাবরীও আরোহণে গান্ধার নিষাদ বর্জিত।

"রাগ তরঙ্গিণী"কার লোচনও আসাবরী গৌরী মেলে দিয়েছেন এবং তাঁর সময়ের গৌরী বর্ত্তমান ভৈরবের সঙ্গে মেলে। সুতরাং এই দুই লেখকের মধ্যে সম্পূর্ণ ঐক্য দেখা যায়। ভাবভট্ট তিনরকম আসাবরীর উল্লেখ করেন। *

আসাবরী বর্ত্তমানে দুইরকম প্রচলিত। ১ম আসাবরী মেলে। এর সঙ্গে জৌনপুরীর কোনও মূল পার্থক্য দেখা যায় না—আলাপ সাধারণতঃ জৌনপুরীর মত কেবল আরোহণে গান্ধার ও নিষাদ বর্জিত, জৌনপুরীতে আরোহণে নিষাদ (কোমল) ব্যবহার করা হয়।

আরোহী ও অবরোহী :—

সারে মপ ধ সা, সা নি ধ প, ম গ রে সা।

বিশেষ তান :—রে ম প ধ প, ধ গ রে সা।

এই রাগে অনেক সময় খেয়াল গাওয়া হয়। এই প্রকার আসাবরীকে অনেকে গান্ধারী বলেন।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ—"অত প্রতাপ তেরো"

খেয়াল অনেক আছে তার মধ্যে কোমল রি যুক্ত খেয়ালও দেখা যায় এই রাগের খেয়ালে জৌনপুরীর সঙ্গে পার্থক্য বজায় রাখা কঠিন। এতে "ধ গ" সংযুক্ত হয় প্রায়ই।

---

* প্রোক্তা আশাবরী প্রোক্তা জোগিয়া নায়কী ত্রিধা॥ —ভাবভট্ট
গৌরী মেল সমুৎপন্না রোহণে গনিবর্জ্জিতা
মধ্যমোৎগ্রাহধাংশা আসাবরী হ্যসপঞ্চমা॥ —সঙ্গীত পারিজাত।

খেয়াল—"বটৈয়া লাবোরে"

ধ্রুপদ রূপক—"হো নন্দলাল"

২। ভৈরবী মেলে—এই প্রকার আসাবরীই বেশী প্রচলিত। সাধারণতঃ গায়কেরা এই প্রকার আসাবরী গেয়ে থাকেন। বাদী ধ সম্বাদী গ।

আরোহী ও অবরোহী :—

সা রি মপ ধ সা, সা নি ধ প ম গ রে সা

বিস্তার :—

১। সা রি ম প নি ধ প, ম প গ রে সা—

২। সা রি মপ ধ নি ধ প, ম প ধ ম প গ, রি ম প,
ম প গ রে সা

৩। সা রি ম প ধ স, ধ সা রে সা নি ধ প,
ম প নি ধ প, ম প গ রে সা

৪। সা রি ম প ধ সা, রে ম গ রে সা, রে নি ধ প, ম প ধ
নি ধ প, গ রে ম প, গ রি সা,

এই কয়টি তান থেকেই এর বিশেষ স্বরূপ বোঝা যাবে। এতে খেয়ালও শোনা যায়।—

প্রসিদ্ধ গান ঃ—

ধ্রুপদ "বরসত ধন"

ধমার "আই খেল নকে"

বিলম্বিত খেয়াল "বীর বা মন বা" ঝুমরা

ইমন

ইমন রাগের উল্লেখ সঙ্গীত পারিজাতে না পাওয়া গেলেও "রাগ তরঙ্গিণীতে" ইমন মেলের উল্লেখ আছে। বিচার করে দেখলে বোঝা যাবে যে "রাগ তরঙ্গিণীর" ইমন মেল বর্ত্তমান ইমন অথবা কল্যাণ মেলের সঙ্গে এক। বর্ত্তমানে ইমন সুপ্রচলিত রাগ।

ইমনকে পশ্চিমাঞ্চলের গায়কেরা "এমন" অথবা "য়েমন" বলেন। এই রাগে বাদী গান্ধার ও সম্বাদী নিষাদ।

আরোহী ও অবরোহী ঃ—

নি রে গ ম প, ম ধ নি সা সা নি ধ প ম গ, রে সা।

বিশেষ তান ঃ—নিরেগ, ম গ, প ম, গ, রেগ রেসা।

ইমন সম্পূর্ণ রাগ এবং সন্ধ্যাকালে গাওয়া হয়।

বিস্তার ঃ—

১। নি রে গ ম গ, প ম গ, রে গ রে, নি রে গ রে সা।

পণ্ডিত ভাবভট্ট কল্যাণঃ নামের মধ্যে ইমনের সম্বন্ধে শ্লোক উদ্ধৃত করেছেন গ মধ্যম নিষাদান্ত যত্র তীব্র তরাঃ কৃতাঃ তত্র ইমনঃ সম্পূর্ণাঃ সায়ংকালে বিরাজতে ।

২। নি রে গ ম প, ধ প ম গ, প ম গ, ম রে গ, রেসা

নিরে গ ম প, রে গ রে, নি রে সা

৩। নিরেগ, রে গ ম প, ধ প, ম প, নি ধ প, সা নি ধ প, ম প

রে গ নিরে গরেস।

৪। নিরে গ ম প, ম ধ নি, নি, নি সা, সারেসা সা নি ধ, নি ধ

প, ম প ম গ, ম রে গ রে সা

৫। প প সা রে সা, নিরে গ রে সা, নিরেসা, নিরেসা নি ধ প,

ম ধ ম প, রে গ রে সা।

৬। সা নি ধ নি ধ প, ম ধ প, ম ধ প, ম ধ নি নি সা।

নিরেসা নি, ধনি, স ধ নিরেসা।

৭। নিরে গ ম প ম প, গ ম প, ধ প, সা নি ধ প, রেসা নি ধ প ম

গ, রেগ রেসা।

৮। নিরে গ ম প ধ নি সা রে গ রে সা নি ধ প ম গ রে সা।

(দ্রুত তান)

প্রসিদ্ধ গান ঃ—

ধ্রুপদ "পীর দস্তগীর"
ধমার "কেসর ঘোর"
খেয়াল বিলম্বিত "এরি লাল মিলে" একতাল
"পট তোরা কৌন"—"
মধ্যলয় খেয়াল—"লংগর তুরক"—ত্রিতাল
"পিহরবা তেহার

কলিঙ্গ, কলিংড়া বা কালেংড়া

ভৈরব মেল সময়—প্রাতঃকাল। কলিংড়া নাম সঙ্গীত পারিজাত আদি সংস্কৃত গ্রন্থে পাওয়া যায় না। এই নাম সম্ভবতঃ খুব প্রাচীন নয়। এই রাগ অতি প্রচলিত। এই রাগ উত্তরাঙ্গ প্রধান এবং পরজের সঙ্গে এর সাদৃশ্য আছে। কালিংড়া সাধারণতঃ বিলম্বিত লয়ে গাওয়া হয় না কারণ এর গতি স্বভাবতঃ চপল।

আরোহী ও অবরোহী ঃ—

নি সা গ ম প ধ নি সা
সা নি ধ প, ম প গ ম গ, রে সা।

বিশিষ্ট তান ঃ—ধ প, গ ম গ অথবা সা রে নি সা নি ধ নি এই শেষের তানে পরজের ভাব আছে।

বাদী ধৈবত ও সম্বাদী গান্ধার এবং মতান্তরে পঞ্চম ও সা।

বিস্তার ঃ—

১। নি সা গ ম গ, ধ প গ ম গ, গ ম গ রে সা

২। নি, সা রে গ ম গ, প ধ প ম প গ ম গ,

সা নি ধ প গ ম গ, গ ম গ রে সা

৩। নি সা গ ম প ধ নি সা, সা রে নি সা নি ধ।

রে সা, গ রে সা নি ধ প, ম প গ ম গ রে সা

৪। নি সা গ ম প ধ নি সা, রে সা গ ম গ রে সা,

নি সা গ ম প, গ ম গ, রে সা, নি ধ প গ ম গ

৫। সা রে সা নি ধ নি ধ প, ম প ধ প, গ ম গ, গ ম প ম

গ ম গ রে সা।

প্রসিদ্ধ গান ঃ—

কালিংগড়া রাগে ধমার ধ্রুপদ বড় শোনা যায় না।

হোরী "কোন খেলে"—কখনও দীপচন্দীতে গাওয়া হয়।

খেয়াল মধ্যলয়—"গগরিয়া মৈ কৈসে"—ত্রিতাল ইত্যাদি প্রচলিত অনেক গান আছে।

কর্ণাট

এইরাগ কর্ণাট মেলে পূর্ব্বে প্রচলিত রাগ। বর্ত্তমানে কর্ণাট নামে কোনও রাগের প্রচলন নেই। "রাগতরঙ্গিণীতে" কর্ণাট মেল স্পষ্ট দেওয়া আছে। এই মতে "কর্ণাট" বর্ত্তমান "খাম্বাজ" মেলের অনুরূপ ছিল; আশ্চর্য্যের বিষয় এই যে বর্ত্তমানে যে সব রাগ কানড়া বলে প্রচলিত সেই সব রাগের নাম "কর্ণাটভেদাঃ" নাম দিয়ে ভাবভট্ট পণ্ডিত অনুপসঙ্গীত-রত্নাকরে উল্লেখ করেছেন:

১।	শুদ্ধ কর্ণাট	২।	নায়কী কর্ণাট
৩।	বাগেশ্বরী কর্ণাট	৪।	অড়ানা কর্ণাট
৫।	পুর্বা কর্ণাট	৬।	সাহানা „
৭।	মুদ্রিক „	৮।	গারা „
৯।	হুসেনী „	১০।	
১১।	সোরটি „	১২।	

১৩। কর্ণাট গৌড়। যদিও শ্লোকের শেষে বলেছেন "কর্ণাটান্তে চতুর্দ্দশঃ" তবু তেরটি নাম পাওয়া গেল। *

ভাবভট্টের পূর্ব্বে লোচন "রাগতরঙ্গিণীতেও" কর্ণাট মেলের উল্লেখ করেছেন; তাতে তীব্র গান্ধার ছিল। এখন এর মধ্যে অনেক

* শুদ্ধ কর্ণাটরাগশ্চ কর্ণাটো নায়কী ততঃ ॥
বাগীশ্বর্য্যাদিকর্ণাটঃ কর্ণাটোঽড্ডানপূর্ব্বকঃ।
ততঃ সহানা কর্ণাটঃ পুর্ষাদিক স্ত তঃ পরম্ ॥
ততো মুংদ্রিক কর্ণাটো গরো কর্ণাটকস্ততঃ।
হুসেনী পূর্বকর্ণাটঃ কাফী কর্ণাটকস্ততঃ
সোরটি পূর্বকর্ণাটঃ খম্বাবত্যাদিকস্ততঃ
ততঃ কর্ণাট গৌড়ঃ স্যাৎ কর্ণাটান্তে চতুর্দ্দশ ॥

রাগই কানড়া নামে প্রচলিত—তবে এখন কোমল গান্ধারের ব্যবহার হয়।

এই প্রসঙ্গে **"কানড়া"** দ্রষ্টব্য।

এই সব নামের ও রাগের সাদৃশ্য দেখে এই মনে হয় যে কানড়া নাম কর্ণাট নাম থেকেই এসেছে। ক্রমশঃ বৈচিত্র্যের জন্যে কোমল গান্ধার ব্যবহার করায় প্রায় সব রকম কানড়াতেই কোমল গান্ধারের প্রাধান্য।

কল্যাণ অথবা শুদ্ধ কল্যাণ

ইমন অথবা কল্যাণ মেল

সময় সন্ধ্যার পর।

শুদ্ধ কল্যাণ রাগ লোচন পণ্ডিত ইমন মেলের মধ্যে ধরেছেন। সঙ্গীত পারিজাতে কল্যাণ রাগের বর্ণনা এই পাওয়া যায় যে গান্ধার ও নিষাদ তীব্র, মধ্যম তীব্রতর। গান্ধার গ্রহ এবং আরোহণে মধ্যম ও নিষাদ বর্জিত। * এই বর্ণনার সঙ্গে বর্তমান শুদ্ধ কল্যাণ সম্পূর্ণ মেলে।

বর্ত্তমানে শুদ্ধকল্যাণ আরোহণে মধ্যম নিষাদ বর্জিত অবরোহণে সম্পূর্ণ এই জন্য একে ঔড়ব—সম্পূর্ণ বলা হয়। বাদী গান্ধার সম্বাদী ধৈবত। ওর গাইবার সময় রাত্রির প্রথম প্রহর। আর এক প্রকার শুদ্ধ কল্যাণে মধ্যম বর্জিত, নিষাদও অল্প ব্যবহার হয়। এর সাধারণ স্বরূপ ইমনভূপালীর মত, কিন্তু

---

* পণ্ডিত ভাবভট্ট কল্যানের মধ্যে ইমনের বিবরণ দিয়েছেন এবং "কল্যাণ ভেদাঃ" বলে এই কয় প্রকার কল্যানের উল্লেখ করেছেন "শুদ্ধ কল্যাণ, কল্যাণ নাট, হমীর, ভূপালী পূর্ব্যা, ক্ষেম, খেম, জয়শ্রীকল্যাণ, এমন কল্যাণ, কামোদ, আহেরী কল্যাণ, তিলক কামোদ।

মন্দ্র সপ্তকে ভূপালীর চেয়ে বেশী বার যায়। দ্রুত তানে তীব্র মধ্যম কখনও কখনও একেবারেই ছেড়ে দেওয়া হয়। এই রাগের সঙ্গে ভূপালীর পার্থক্য বজায় রাখা কঠিন। সেই জন্যে তীব্র মধ্যম ও নিষাদের প্রয়োগ দরকার।

আরোহী ও অবরোহ

ধ সা রে গ প ধ সা সা নি ধ প ম গ রে সা

বিশেষ তান :—গ রে সা ধ সা রে সা প

বিস্তার :—

১। গ রে সা ধ সা প, প ধ প সা, গ, রে গ রে সা

২। প ধ প গ, প রে, গ প রে, ধ প, গ প রে সা

৩। সা রে গ প রে, প ধ প রে, সা ধ প রে, গ রে সা

৪। প প সা সা, রে সা নি ধ নি ধ প, প গ, প রে গ রে সা

৫। সা রে গ প ধ সা, রে গ রে সা, প গ, প রে গ রে, সা রে সা ধ প, গ প রে গ রে সা।

শুদ্ধ কল্যাণ, ভূপালী ও দেশকার এই তিনটি রাগ ভাল করে না শুনলে তফাৎ করা শক্ত। কিছুদিন ভাল করে শুনলে এদের বিভিন্নতা স্পষ্ট হয়ে আসে। রাগের স্বরূপ সাধারণতঃ সরগম কিম্বা বাদী সম্বাদীর ওপর নির্ভর করেনা, গাইবার "ঢং" অথবা

"ধরণের" ওপর নির্ভর করে। বার বার শুনলে এই তিনটি রাগ পরস্পর স্পষ্টই বিভিন্ন মনে হবে।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ "হিরণ জটিত"

ধমার "মান জিন কর"

বিলম্বিত খেয়াল "বাজোরে বাজ"—ত্রিতাল।

"আলাহি বড়া সহে"—একতাল

মধ্যলয় খেয়াল "মানত নাহি মোরা"—ত্রিতাল

ধ্রুপদ সুল তাল "জানে গুণী গুণকো"

কাফী

কাফী মেল—**সময়**—প্রথম প্রহর—রাত্রি

কাফী অতি প্রচলিত রাগ। পূর্ব্বে "কাফী-কর্ণাট" ছিল একথা "কর্ণাট"এর আলোচনায় বলা হয়েছে। বর্ত্তমানে যে কাফী গাওয়া হয় তাতে কোমল গান্ধারের ব্যবহার আছে। কিন্তু পূর্ব্বে "কাফী কর্ণাটে" তীব্র গান্ধার ব্যবহৃত হোত এইরকম মনে হয়।

বর্ত্তমানে কাফী অতি প্রচলিত রাগ। অনেকে একে সিন্ধু বলেন সম্ভবতঃ "সৈন্ধবী" নাম থেকে "সিন্ধু এসেছে। আসলে বর্ত্তমান কাফীকে "সিন্ধু" অথবা "সৈন্ধবী" বলাই ঠিক কারণ শাস্ত্রোক্ত সৈন্ধবী রাগের সঙ্গে বর্ত্তমান কাফী মেলে।

আরোহী ও অবরোহী :—

সা রে গ ম প ধ নি র্সা, র্সা নি ধ প ম গ রে সা। ও অনেক সময়

সা রে ম প ধ নির্সা, নি ধ ম প গ রে সা এই রকম

বিশেষ তান :—

সাধারণতঃ সা সা, রে রে, গ গ, মম, পপ এই তানকে কাফীর বিশেষ তান বলা হয়। কিন্তু এই তান প্রচলিত হলেও সুন্দর নয়, কাফীতে যে সুন্দর গান আছে তার আরম্ভে অনেক সময় "রে গ সা রে প" এই তান পাওয়া যায়। একে "বিশেষ তান" বলা যেতে পারে। কাফীতে অনেক সময় শুদ্ধ গান্ধার লাগে। রি বাদী ও প সম্বাদী।

বিস্তার :—

১। রে গ সা রে প, ম প ধ, ম প গ রে, গ রে সা

২। নি সা রে গ রে, ম গ রে, প ম গ রে, নি ধ প, ম প গ রে গ সা।

৩। ম প ধ নি সা, নি সা রে গ রে সা নি ধ প, ম প ধ নি ধ প ম প গ রে গ সা।

৪। ম প নি সা, নি সা রে গ রে, ম গ রে, গ রে সা নি ধ প, ম প ধ, ম প গ রে, গ সা।

৫। ম প নি সা রে গ রে ম গ রে সা রে সা নি ধ প ম প নি ধ প, ম গ রে সা।

দুই গান্ধার ও দুই নিষাদেরও ব্যবহার হয় যথা :—

৬। সা রে গ ম গ রে, গ ম.প গ রে, ম প নি ধ ম প গ ম গ রে, রে গ সা, গ ম প ধ নি সা (এই তান খমাজের) নি ধ ম প ধ গ রে।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ "আয়েরী মেরে"

ধমার "এরি এ মৈ কোন"

বিলম্বিত খেয়াল এতে নেই।

মধ্যলয় খেয়াল "বাতজিন ডারো রঙ্গ"

এই গানটি টপ্পার ধরণে গাওয়া হয়।

ঠুমরী "কদর পিয়া নৈয়া মোরী"

কানড়া

সাধারণতঃ অষ্টাদশ কানড়ার কথা প্রায় শোনা যায়। অনেক ওস্তাদই কয়েকটি কানড়া গেয়ে বলেন "এই রকম আঠারো প্রকার আছে।" কিন্তু ঠিক আঠারো রকম গাইতে শোনা এখনও পর্য্যন্ত সাধারণ অভিজ্ঞতার বাইরে। এই ধারণার জন্য সম্ভবতঃ "বাক্যবাগীশ" ওস্তাদেরাই দায়ী। এরকম ভাবে হয় ত বলা অন্যায় হোত যদি আঠার রকম কানড়ার নাম গ্রন্থে পাওয়া যেত। দুঃখের বিষয় আঠারো রকম নাম পর্য্যন্ত নেই।

প্রচলিত কানড়ার আলোচনা কর্ব্বার আগে যদি এই রূপগুলির ঐতিহাসিক সমালোচনা করা হয় তাহলে অনেক কথা বোঝার সুবিধে হয়। পণ্ডিত ভাবভট্ট অনুপসঙ্গীত-রত্নাকরে কর্ণাট-ভেদাঃ নাম দিয়ে যে সব রাগের উল্লেখ করেছেন তার আলোচনা "কর্ণাট" রাগ-প্রসঙ্গে করা হয়েছে। তার মধ্যে এই কয়টি নাম পাওয়া যায় যথা :—

১। শুদ্ধ কর্ণাট	২। নায়কী কর্ণাট
৩। বাগীশ্বরী "	৪। অড়ানা "

৫। সহানা কর্ণাট	৬। পুরিয়া কর্ণাট
৭। মুদ্রিক "	৮। গারা "
৯। হুসেনী "	১০। কাফী "
১১। সোরটি "	১২। খম্বাবতী "
১৩। কর্ণাট গৌড়।	

বর্ত্তমানে শেষের তিনটি নাম ও পুরিয়া কর্ণাট অপ্রচলিত। এই উপরোক্ত রাগ গুলিতে পূর্ব্বে তীব্র গান্ধারের ব্যবহার ছিল, এখন কোমল গান্ধার ব্যবহার হয়। এরকম মেল এবং স্বর বিপর্য্যয় মুসলমান রাজত্বকালে এবং গায়কদের সময় অনেক হয়েছে—তাতে কোন ক্ষতি হয়নি, হয়ত রাগের উন্নতিই হয়েছে। কিন্তু একথা মনে রাখতে হবে যে পুরাতন রাগ প্রায় সবই বদলে গেছে এবং কর্ণাট যখন "কানড়া" হোল তখন তীব্র গান্ধারের স্থানে কোমল গান্ধার কবে থেকে যে ব্যবহার হোল তা কেউ জানে না।

এখন শেষের কয়েকটী নামের বদলে এই কয়টি নাম প্রচলিত :—

১। সুহা কানড়া	২। সুঘরাই কানড়া
৩। জয়জয়ন্তী "	৪। খাম্বাচী "

শুদ্ধ কানড়া নেই, তার বদলে "দরবারী কানড়ার" নাম সকলেই জানে। এর উপর বহার নিয়ে চৌদ্দ, পনর রকম কানড়া হয়।

যদিও আগেকার নাম ও এখনকার নাম মিলিয়ে আঠার রকম নাম হয় কিন্তু একটু ভাল করে ভেবে দেখলে দেখা যাবে যে অনেক নাম বাড়ালেই হবে না, রাগ তফাৎ হওয়া চাই। তার মানে এই যে—

১। সোরটি কানড়া ও জয়জয়ন্তী কানড়ার মধ্যে বেশী তফাৎ থাকতে পারে না।

২। খাম্বাজী কানড়া ও খম্বাবতী কানড়া নামও খুব কাছাকাছি। যাহোক এখন পূর্ব্বেকার রাগ উদ্ধার করার কোনও উপায় নেই সুতরাং বর্ত্তমানে প্রচলিত কানড়ার নাম করা যাক:—

১। দরবারী কানড়া	২। অড়ানা
৩। নাঁয়কী	৪। সুহা কাঃ
৫। সুঘরাই কাঃ	৬। বাগীশ্বরী কাঃ
৭। মুদ্রিক কাঃ	৮। খাম্বাজী কাঃ
৯। সহানা কাঃ	১০। দেবশাখ
১১। হুসেনী কাঃ	১২। কাফী কাঃ
১৩। কৌশিকী কাঃ	১৪। বহার

এর সঙ্গে পুরিয়া কানড়া ইত্যাদি নাম দিয়ে আঠার করা যায় কিন্তু তাতে নামই বাড়বে রাগ বাড়বে না। উপরের সমস্ত রাগ গুলির পরিচয় বর্ণনানুক্রমে দেওয়া আছে। এখানে কেবল সাধারণ ভাবে এদের আলোচনা করা যাবে।

এই সমস্ত রাগগুলি সব এক মেলের নয়, স্বরও আলাদা আলাদা ব্যবহার হয়, কিন্তু তা সত্বেও যে এদের এক পরিবারভুক্ত করা হোল তার কারণ এই যে এদের মধ্যে গতির, অর্থাৎ চালের এবং তানের সাদৃশ্য আছে। এদের এই সাদৃশ্য নির্ভর করে কতকগুলি বিশেষত্বের ওপর:—

১। আন্দোলিত গান্ধার—সমস্ত কানড়া জাতীয় রাগের এটি বিশেষত্ব।

২। "নিপ" সংযোগ।

এও কানড়া জাতীয় রাগের বিশেষত্ব। এমন কি যাতে এই দুই অঙ্গের ব্যবহার আছে তাকে কানড়া বলা যায়। এর উপর কোনও কোনও কানড়ায় গমকের প্রাচুর্য্য থাকে।

এখন এই সমস্ত কানড়া কাফী এবং আসাবরী (অথবা জৌনপুরী) মেলে আছে। যেগুলি ধৈবত বর্জিত সেগুলি কাফী কিম্বা আসাবরী যে কোনও মেলে ধরা যায়।

কাফী মেলে এইগুলি আছে ঃ—

১। সুহা কানড়া। দুই প্রকার সুহা শোনা যায়, প্রথম প্রকার ধৈবত বর্জিত, দ্বিতীয় প্রকারে তীব্র ধৈবতের ব্যবহার আছে। "সুহা"—দ্রষ্টব্য

২। সুঘরাই কানড়া—"সুঘরাই" দ্রষ্টব্য

৩। এক প্রকার অড়ানা—"অড়ানা" „

৪। **বাগীশ্বরী কানড়া**—এর সঙ্গে বাগেশ্রীর এই মাত্র পার্থক্য যে এতে গান্ধার আন্দোলিত এবং আরোহণে পঞ্চম লাগে। বিখ্যাত গান "গোরে গোরে মুখপর" বাগেশ্রী কানড়া বলা যায়।

৫। **হুসেনী কানড়া**।—

আরোহী ও অবরোহী ঃ—

নি সা গ ম প, গ ম প ধ নি সা, সা নি ধ প, নি ম প,

গ ম রে সা।

বাদী সা সম্বাদী প। এই রাগ কদাচিৎ শোনা যায়।

৬। সহানা কানড়া—"সহানা" দ্রষ্টব্য

৭। **নায়কী কানড়া।—**

আরোহী ও অবরোহী :—

সা রে ম প গ ম রে সা, নি পম, প নি সা, সা নি প ম, প গ মরে সা।

বিশেষ তান :—রে প গ ম রে সা, নি পম।

বাদী মধ্যম সম্বাদী সা।

নায়কী কানড়ার সঙ্গে অড়ানার (এক প্রকার) সাদৃশ্য আছে। মধ্যম প্রবল মনে হলে নায়কীর স্বরূপ স্পষ্ট হয়। নায়কী কানড়ায় ধ্রুপদ ও খেয়াল দুই শোনা যায়।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ "মধিমন্দর"
বিলম্বিত খেয়াল "বনরা মোরা প্যারা" ত্রিতাল
মধ্যলয় খেয়াল "সজন বিনা" ত্রিতাল

৮। **খম্বাজী অথবা খমাচী কানড়া :—**

এতে দুই গান্ধার ও দুই নিষাদের ব্যবহার হয়।

আরোহী ও অবরোহী :—

নি সা গ ম ধ নি সা, সা নি ধনি প, ধ গ, ম গ মরে সা।

৯। **জয়জয়ন্তী কানড়া** ঃ—

এতে কোমল গান্ধার ও তীব্র ধৈবত ব্যবহার হয়। তীব্র গান্ধার ও কোমল ধৈবত ব্যবহার হয় না। জয়জয়ন্তী ও কানড়ার রূপ মিলিয়ে তৈরী হয়েছে।

আরোহী ও অবরোহী ঃ—

ধ নি রে, গ মরে, রে গ ম প ধ নি প ম গ রে নি সা

ম প সা নি সা রে গ রে সা, ধ নি প, ম গ রে নি সা

এই আরোহী ও অবরোহীতে রাগের স্বরূপ বোঝা যাবে। এত বড় আরোহী, অবরোহী দেওয়ার কারণ এই যে এই রাগে সোজা বেশীদূর যাওয়া যায় না—একে "বক্রগতি" বলে।

১০। **দেবশাখ** ঃ—দেবশাখ রাগের গতি নিতান্ত বক্র এবং সঞ্চারী প্রকৃতি, অর্থাৎ কোথাও স্থির হয়ে দাঁড়ায় না। এতে গমকের ব্যবহার খুব বেশী। কোনও কোনও প্রসিদ্ধ গায়ক বলেন যে গমক ছাড়া দেবশাখ গাওয়া যায় না।

আরোহী ও অবরোহী ঃ—

নি সা মরে পম নি প গ মরে সা

সা নি প ম প গ ম রে সা

এই রাগে ধৈবত লাগে না।

প্রসিদ্ধ গান ঃ—

সাদরা "চমতকার দিদার"—ঝপতাল

ধমার "চলোরী স্থন দৌর"

১১। বহার—বহার দেখুন।

১২। কাফী কানড়া ঃ—

এই রাগ তত প্রচলিত নয়। কাফীর গান্ধার আন্দোলিত করে এবং আরোহনে গান্ধার বক্রভাবে (গ় মরে সা) ব্যবহার করে কাফী কানড়া গাওয়া হয়।

আসাবরী মেল ঃ—

১। দরবারী কানড়া—"দরবারী" দেখুন

২। অড়ানা „ —"অড়ানা" „

৩। কৌসী „ —"কৌশিকী" „

সব শুদ্ধ প্রায় ১৫ রকম কানড়া প্রচলিত। অনেকে "সিন্দুরা কানড়া" বলে সিন্দুরা গান, কিন্তু কাফী কানড়ার সঙ্গে তার তফাৎ থাকে না সুতরাং কাফী কানড়ার বদলে "সিন্দুরা কানড়া" বলা যেতে পারে।

সুহা কানড়া ছাড়া সব কানড়াই মধ্য রাত্রে গাওয়া হয়। দ্বিপ্রহরে যেমন সারঙ্গ রাত্রে তেমনি কানড়ার স্থান।

কামোদ

কামোদ নাম অনেক সংস্কৃত গ্রন্থেই পাওয়া যায়। পণ্ডিত ভাবভট্ট প্রণীত অনুপসঙ্গীত রত্নাকর গ্রন্থে কামোদ নামে সাতটি রাগের উল্লেখ আছে যথা ঃ—

শুদ্ধ কামোদ, কল্যাণ কামোদ, সামন্ত কামোদ, তিলক কামোদ, কামোদ নাট, আড়ী কামোদ, এবং সিংহলী কামোদ। * এর মধ্যে কামোদ এবং তিলক কামোদ নামে রাগ এখন প্রচলিত আছে। কিন্তু এতে প্রমাণ হয় না যে এখনকার কামোদ ও তিলক কামোদ আগেকার সঙ্গে এক। অনুপসঙ্গীত-রত্নাকরে উক্ত পণ্ডিত "রাগমঞ্জরী" থেকে শ্লোক উদ্ধৃত করেছেন। তাতে কামোদ মেলের যে সন্ধান পাওয়া যায় সে মেলই এখন অপ্রচলিত। বর্ত্তমান তোড়ী মেলের মধ্যে তীব্র "নি"র স্থানে কোমল নি দিলে এই মেল হয়।

বর্ত্তমানে কামোদ রাগ খুবই প্রচলিত। এখন কামোদ, কল্যাণ অথবা ইমন ঠাটের (মেলের) অন্তর্গত বলি কিন্তু এতে শুদ্ধ মধ্যম (অথবা কোমল মধ্যম) এর প্রাধান্য। তীব্র মধ্যমের ব্যবহার পরে হয়েছে বলে মনে হয়। কল্যাণ মেলে এই রকম অনেকগুলি রাগ আছে যাতে দুই মধ্যমের ব্যবহার হয় যথা :—

কামোদ, কেদার, হম্মীর, ছায়ানট, শ্যাম, গৌড় সারঙ্গ, ইমনি বিলাবল।

এর থেকে বোঝা যাবে যে এই মেলে বেশীর ভাগ রাগ দুই মধ্যম ব্যবহার করে। এদের বিলাবল মেলে দেওয়া হয়নি তার কারণ বোধহয় এই যে, এখন এই সব রাগে সাধারণ ভাবে কল্যাণ অঙ্গের ছায়া পাওয়া যায়। পূর্ব্বে এরা বিলাবল অঙ্গের রাগ ছিল।*

কামোদ ভেদাঃ

প্রথমঃ শুদ্ধ কামোদঃ কল্যাণাদৌ দ্বিতীয়কঃ
সামন্তাদ্যস্তৃতীয়ঃ স্যাচ্চতুর্থ স্তিলকাদিকঃ
নাটান্তঃ পঞ্চমঃ প্রোক্তশ্চাড়ী কামোদকস্তুতঃ
ষষ্ঠঃ সিংহলি কামোদঃ সপ্তমঃ পরিকীর্ত্তিতঃ ॥ অনুপসঙ্গীত রত্নাকর।

তীব্র মধ্যম অনেকে এই সব রাগের কতকগুলিতে ব্যবহার করেন না, তাঁরা বিলাবল মেল মানতে পারেন তাতে কোনও ক্ষতি হয় না।

কামোদের বাদী রে ও সম্বাদী প, কিম্বা সম্বাদী রি ও বাদী প। সাধারণতঃ "রি"স্বরের বেশী প্রাধান্য দিলে হম্বীর রাগের ছায়া এসে পড়ে।

আরোহী ও অবরোহী ঃ—

সা ম রে প ম প নি ধ সা

সা ধ প, গ ম প, গ মরে সা।

অবরোহণে কখনও তীব্র মধ্যমের ব্যবহার হয় না; কিন্তু আরোহণে ব্যবহার হয় যথা ঃ—"প ধ ম প", "ম প নি সা", "ম প সা" এরকম হয়।

বিশেষ তান ঃ—ম রে প, প, গ, গ মপ গমরে সা।

বিস্তার ঃ—

১। ম রে প, ম প ধ ম প, গ ম প, গ মরে সা

২। সা সা রে সা নি ধ প, ম প সা, রে সা, প, গম মরেসা

৩। সা রে সা ধ প সা, ম রেপ, গ ম সারে সা।

৪। সা সা রে রে প, ম প, গ ম ধ প, গ ম প গ, মরে প গ ম রে সা।

মেল সম্বন্ধে আলোচনায় এই রাগগুলিকে কল্যাণ ও বিলাবলের মধ্যবর্ত্তী রাগ বলা হয়েছে। "আধুনিক পদ্ধতি" (গ্রন্থের প্রথমে) দ্রষ্টব্য।

৫। সা মরে প, ম ধ প, সাঁধ প, গম ধ প, সাঁ, নি ধ প, গ ম প, গ; ম রে, সারে সা।

৬। ম প সাঁ, রেঁ সাঁ, গঁ মঁ পঁ গঁ মঁ রেঁ সাঁ, সাঁরেঁ সাঁ প ধ প, গ ম ধ প, গ ম রে সা

৭। ম রে প, ম ধ প, সাঁরেঁসাঁ, গঁ মঁ পঁ গঁ মঁরেঁ সাঁ, ম প ধ ম প, গ ম প, গ ম রে সা।

৮। সা সা মরে পম ধ প, সানি রে সা মরে প, গ ম প, গ ম রে সাঁ, সাঁ সাঁ রেঁ সাঁসাধ প, গ ম প গ ম রে সা, রে প।

এই কয়টি তান থেকে অনেক রকম বিস্তার করা সম্ভব। শেষের তানটি দ্রুত লয়ে খুব ভালো শোনায়।

প্রসিদ্ধ গান :—ধ্রুপদ—“দেহতে মলীন’

ধমার “লালমোরী চুনর”

বিলম্বিত খেয়াল “হুঁতো জনমন ছাড়”—একতাল

„ „ “সোহেলরা”—একতাল

মধ্যলয় খেয়াল “মোরি নই লগন”—একতাল

„ „ “কারে জানে না তুঙ্গী”—ত্রিতাল

কেদার

কল্যাণ অথবা ইমন মেল।

সময় সন্ধ্যার পর (রাত্রে)

কেদার নাম অনেক গ্রন্থে পাওয়া যায়। রাগতরঙ্গিনীতে কেদার মেল ছিল তার থেকে বর্ত্তমান বিলাবল মেল পাওয়া যায়।

এখনও কেদার রাগ বিলাবল মেলে রাখা যায়, কারণ কেদার রাগে তীব্র মধ্যমের কোনও প্রাধান্য নেই এবং শুদ্ধ মধ্যম বাদী হওয়ায়, বিবাদী স্বর বাদী হয়ে পড়ে। তার পর যখন দেখা যায় যে আরও এরকম অনেক দুই মধ্যম যুক্ত রাগ কল্যাণ মেলে রয়েছে তখন কল্যাণ মেলই দুই মধ্যম যুক্ত বলে মানা যেতে পারে। এর বিরুদ্ধমত বাদীরা বলেন যে দুই মধ্যম যুক্ত মেল অন্য কোনও নেই। তা না থাক কিন্তু আগে ছিল, সুতরাং দরকার হলে আবার কেন তা মানা যাবে না।* এই রাগ মধ্যবর্ত্তী রাগ (আধুনিক পদ্ধতি" দ্রষ্টব্য) কয়টির মধ্যে একটি।

কেদার তীব্র মধ্যম বাদ দিয়ে গাওয়া যায়, এ বিষয়ে কোনও মতভেদ থাকতে পারে না।

এখন কেদারের বাদী ম ও সম্বাদী সা।

আরোহী ও অবরোহী :—

সা ম প ধ প সা, সা নি ধ প ম প ধ প ম, মরে সা। মধ্যম থেকে পঞ্চম যাওয়ার সময় গান্ধার স্পর্শ করে যাওয়া নিয়ম। এই নিয়মের কখনও অন্যথা হয় না। একে অনেকে "গুপ্ত" অথবা "প্রচ্ছন্ন" গান্ধার বলেন। অনেকে "ম প নি ধ সা" এই গুলি ব্যবহার করেন কিন্তু এই তান উপযুক্ত বোধ হয় না।

বিশেষ তান ঃ—সা ম প, ধ ম, রে সা।

* রাগতরঙ্গিণীতে সারঙ্গ মেলে দুই মধ্যম ছিল শুদ্ধ মধ্যমের অবশ্য নাম আলাদা করা হত তখন, কিন্তু তাতে স্বর একই থাকে।

কেদার চার রকম শোনা যায় যথা :—

১। চাঁদনী কেদার ২। জলধর কেদার

৩। মলুহা কেদার ৪। এবং উপরোক্ত শুদ্ধ

কেদার :—

১। চাঁদনী কেদার :—অপ্রচলিত

২। জলধর কেদার :—এই রাগ কেদার এবং মল্লারের মিশ্রণ।

৩। মলুহা, কেদার ও কামোদের মিশ্রণ।

৪। শুদ্ধ কেদার :—

বিস্তার :—

১। সা ম, ম প, পধ পম, পম, ম্রে সা।

২। সা ম, প ধ ম, সাধ প, ধম, পম, সাম পম রে সা।

৩। সা ম প, প ম ম, মগ, প, ম প ধ প, ম, ম প ধনি ধ প, ম পধ পম, পম, রে সা।

৪। সা ধ প, ম, প ম, ম প, সা। ধ প ম, ম পসা। সারে সা।

৫। সাম প, ধপ, সা, রেসা মরে সা, ধ পম, প ধ প ম, পম রে সা।

৬। সাসামম, পপ ধপ সা সা, মমরে সা, সারে সানি ধপম মরে সা।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ—"তেরোরি রূপ"

ধমার—"চোরি চোরী"

বিলম্বিত খেয়াল—"সেজা নিস নীদন"—ত্রিতাল।
মধ্যলয় " —"সুঘর চতর বঁইয়া"—একতার।
" " —"কঙ্কন বা মোরা"—ত্রিতাল।

খমাজ অথবা খাম্বাজ

খমাজ মেল সময় রাত্রি।

খমাজ বর্ত্তমানে অতি প্রচলিত এবং শ্রুতি মধুর রাগ। খমাজ মেলের নাম পূর্ব্বে কর্ণাট মেল ছিল। যথা রাগ তরঙ্গিণীতে "কর্ণাট মেল" খমাজের অনুরূপ কিন্তু সঙ্গীত পারিজাতে "কাম্বোধী" রূপ বর্ত্তমান খামাজের সঙ্গে মেলে এবং কাম্বোজী নাম ও গ্রন্থান্তরে পাওয়া যায়। এর সঙ্গে খাম্বাজ নামেরও যথেষ্ট সাদৃশ্য আছে।

খাম্বাজে সাধারণতঃ খেয়াল গাওয়া হয় না, তবে গাওয়া যেতে পারে। ঠুমরী এবং ধ্রুপদ, ধমার যথেষ্ট আ.ছ। খমাজ মেলে (অথবা ঠাটে) কোমল নিষাদ ছাড়া আর সব স্বর শুদ্ধ অর্থাৎ বিলাবল মেলের স্বর। সাধারণতঃ খাম্বাজে তীব্র নিখাদের বহুল ব্যবহার হয়।

আরোহী ও অবরোহী :—

সা গ ম প ধ নি সা, সা নি ধ প ম গরে সা অথবা পুরাতন গানে একটু অন্য রকমও দেখা যায় যথা :

সা গ ম ধ নি সা সা নি ধ প ম গ রে সা।

এই রাগের বাদী গান্ধার ও সম্বাদী নিষাদ, তবে ধৈবতের প্রাধান্য সময় সময় দেওয়া হয়। ধৈবত ও মধ্যম প্রায়ই সংযুক্ত থাকে যথা "ধমগ"। সময় রাত্রির তৃতীয় প্রহর তবে রাত্রে সব সময়েই গাওয়া হয়।

বিশেষ তান :—

র্সা নি ধ, ম প ধ ম গ।

বিস্তার :—

১। সা গ ম প গ ম গ, ম প ধ ম গ, ম গ রে সা

২। নি সা গ ম প ধ নি র্সা, প ধ র্সা নি ধ, ম প গ পমগ রে সা

৩। ধ নি র্সা, র্সা নি ধ, র্রে র্সা নি ধ প ম গ, গ ম প ম, গম গ রে সা

৪। গ ম প ধ নি র্সা নি র্সা, প ধ র্সা নির্সা নিধ, ধ নি র্সা র্গ র্ম র্গ র্রে র্সা পধ নির্সা নি ধপ মগ, মগরেসা

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ—"মাইরি বরাজোন মানত"
ধমার—"অব কে সমে ফাগন"
ঠুমরী :—"সাঁচি কহো মোসে"
"নিদিয়া ন জগাবো"
যাবো কদর নাহি"
"হোরি খেলত"

খম্বাবতী

খমাজ মেল—সময় রাত্রি।

খম্বাবতী নাম নতুন নয় অনেক গ্রন্থেই খম্বাবতী নাম পাওয়া যায়। সঙ্গীত পারিজাতে খম্বাবতী রাগের বর্ণনা এইরূপ :—

খম্বাবতী পহীনা খ্যাতা কোমলীকৃতধৈবতা গান্ধারমুর্ছনাযুক্তা রিণা ত্যক্তাবরোহিকা অর্থাৎ খম্বাবতী পঞ্চম বর্জিত, ধৈবত কোমল গান্ধারাদিক মূর্চ্ছনা, আরোহে রি ত্যক্ত। এর থেকে খম্বাবতী বর্ত্তমান আসাবরী মেলের রাগ ছিল বোঝা যায়।

এখনকার খম্বাবতী সম্পূর্ণ বিভিন্ন। এতে খমাজ ও ঝিঁঝোটির রূপ প্রবল। এই রাগ এখন খুব প্রচলিত না হলেও ক্রমশঃ লোকপ্রিয় হয়ে উঠছে। খম্বাবতীর স্বরূপ খমাজ মেলের দুর্গা, রাগেশ্রী ইত্যাদির রাগের থেকে স্বতন্ত্র রাখা কৌশল-সাপেক্ষ।

আরোহী ও অবরোহী

সা রে গ, সা রে ম প ধ সা

সা নি ধ প, ধ ম, গ ম সা।

এর বিশেষ তানও এই।

বিস্তার :—

১। সা রে গ সা, রে ম গ ম সা, রে ম প ধ ম, গ ম সা

২। সা রে ম প ধ সা, রে গ সা, সা নি ধ প, ধ ম, ম প ধ, ম প গ ম সা।

মধ্যম থেকে সা-মিড় দিয়ে আসা উচিত।

এই রাগের বিস্তার সঙ্কীর্ণ কারণ বেশী বিস্তার কর্ত্তে গেলে রাগ ভ্রষ্ট হওয়ার সম্ভাবনা।

প্রসিদ্ধ গান :—

লক্ষণগীত "চতুর খম্বাবতী কো"—ঝপতাল

সাদরা "গিনত রহে নিসতারে"—„

এই রাগ সম্প্রতি প্রচলিত হওয়ায় এতে খুব বেশী গান এখনও রচনা হয়নি।

খট অথবা ষড়রাগ

ভৈরবী ও আসাবরী মেল

সময় দিবসের তৃতীয় প্রহর

এই রাগের উল্লেখ সঙ্গীত পারিজাতে পাওয়া না গেলেও, ভাবভট্ট পণ্ডিত ষড়রাগের যেভাবে উল্লেখ করেছেন, তাতে এই রাগের মেল সম্বন্ধে সন্দেহ থেকে যায়। "হৃদয় প্রকাশ" গ্রন্থ থেকে এই শ্লোক উদ্ধৃত করা হয়েছে যথা—

"পাংশন্যাসশ্চসম্পূর্ণঃ ষড়রাগোগাদিমূর্চ্ছনঃ।" এই রাগ যদি হৃদয় প্রকাশের শুদ্ধ মেল থেকে হয়েছে বলে ধরা যায় তাহলে কাফী মেলে এই রাগ ছিল।

অনেকের মত যে ছয় রাগ মিলিয়ে এই রাগের উৎপত্তি। কিন্তু এর সাধারণ স্বরূপ (এখন যেরকম শোনা যায়) তা বোঝাবার জন্যে ছয় রাগের কোনও প্রয়োজন হয় না, ভৈরবী এবং জৌনপুরী এই দুই রাগের স্বরূপই সবচেয়ে স্পষ্ট। এই রাগে আন্দোলনের স্থান কিছু বেশী, এবং গমকের প্রাচুর্য্য আছে।

৺ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী মহাশয় ষড়রাগ সম্বন্ধে লিখেছেন :— "কিম্বদন্তী আছে যে বরাটী, আশাবরী, তোড়ী, ললিত, বহুলী এবং গান্ধার—এই ছয় রাগের সারাংশ গ্রহণে প্রস্তুত বলিয়া উপরিলিখিত রাগকে ষট অথবা খট নামে ব্যবহৃত করা যায়। অপরের মতে ষড়ানন কার্ত্তিকেয়ের ষড়মুখ বিনির্গত হওয়ায় এই রাগ ষট অথবা খট নামে বিখ্যাত হইয়াছে।" যেসব রাগগুলির নাম গোস্বামী মহাশয় দিয়েছেন তার কয়েকটি রাগ অপ্রচলিত

এবং কয়েকটি পরিবর্ত্তিত সুতরাং এ নিয়ে বৃথা চিন্তা করে লাভ নেই। তাছাড়া এই ছয় রাগের কোনও গ্রন্থ প্রমাণ না পেয়ে এ বিষয়ে কিছু বলাও উচিত নয়।

খট রাগ আসাবরী ঠাটে বলে ধরা হয় যদিও এতে তীব্র ধৈবত ও কোমল রিষভের ব্যবহার আছে।

এই রাগে বাদী ধৈবত, পঞ্চম ন্যাস। উত্তরাঙ্গ প্রধান তবে পূর্ব্বাঙ্গেও বিস্তার হয়।

আরোহী ও অবরোহী :—

নি সা গ ম প ধ প, ম প ধ নি সা

সানি ধ প ম প গ ম রি সা।

গান্ধার ও মধ্যম প্রায় সংযুক্ত থাকে।

বিশেষ তান।—ধ প, গ মপ নিধ প।

এই রাগ বিস্তারের বৈচিত্র খুব আছে তবে এই রাগ গাওয়া বিশেষ কৌশল-সাপেক্ষ।

বিস্তার :—

১। নি সা গ ম প, ম প গ ম রে সা

২। সা গ ম প ধ ম প রে সা নি সা গ গ প

৩। ম প ধ নি সা, নি প, ধ রে সা নি প গ প গ রে সা।

৪। ম প গ ম প ধ সা রে সা, রে ধ নি প,

ম প গ ম পধ, ম প গ, ম গ রে সা

৫। সাম মপ, <u>গ</u> ম, প <u>গ</u> ম <u>গ</u> রে সা

এক প্রকার খটে "সাম" এই অঙ্গের প্রাধান্য দেখা যায়।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদাঙ্গ সাদরা "তুহৈ ধর্ম্মরাজ"

ধমার "আজ খেলত বিরজ"

খেয়াল অঙ্গ সাদরা "মুকুট মাথে"

গারা

খম্বাজ মেল রাত্রিতে গাওয়া হয়

"গারাকর্ণাট নাম পণ্ডিত ভাবভট্ট অনুপ সঙ্গীত রত্নাকর গ্রন্থে "কর্ণাট ভেদাঃ" নাম দিয়ে উল্লেখ করেছেন। অর্থাৎ তখন গারা কর্ণাট কর্ণাট রাগের প্রকার ভেদ ছিল। এখনও গারা, কর্ণাট মেলে "গারা" রাগের উল্লেখ করেছেন।

গারা কর্ণাট নাম আজকাল প্রচলিত নয়। গারা কানড়া কেউ কেউ গেয়ে থাকেন্ তবে গারা কানড়া রাগ গারা রাগের থেকে বিভিন্ন। এই প্রসঙ্গে ৺ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী বলেছেন যে "গারা রাগের নাম কোনও সংস্কৃত গ্রন্থে পাওয়া যায় না" এ কথা ঠিক নয় কারণ অনেক গ্রন্থেই গারা রাগের নাম পাওয়া যায়। শুধু গারা কেন আজকাল যে সব নাম প্রচলিত আছে তার মধ্যে প্রায় সমস্ত রাগের নামই সংস্কৃত গ্রন্থে পাওয়া যায়।

গারা রাগের জাতি সম্পূর্ণ অর্থাৎ এতে খাম্বাজ মেলের সমস্ত স্বরই লাগে। যদিও গারার বাদী "সা" কিন্তু এখনকার গায়কের গাইবার ধরণ দেখে গান্ধার বাদী মনে করা উচিত। গারা রাগের বিস্তার মন্দ্র এবং মধ্য সপ্তকেই বেশী এই জন্যে সাধারণতঃ তম্বুরায়

মধ্যম কে সা করে গাওয়া হয়। অনেক বলেন গারায় কল্যাণ এবং ঝিঁঝোটির মিশ্রণ আছে। একথা ভুল না হলেও গারা রাগ জয়জয়ন্তীর সবচেয়ে কাছাকাছি সেইজন্য এই রাগে জয়জয়ন্তীর ছায়া এসে পড়ার সবচেয়ে বেশী আশঙ্কা।

আরোহী ও অবরোহী :—

ধ নি সা গ ম

নি ধ নি সা, সা নি ধ প গ ম রে নি সা

(ধ, নি সা গ, ম রে নি সা) এইটি বিশেষ তান

গারায় কোমল গান্ধারের ব্যবহার থাকলেও খুব সতর্কভাবে করা দরকার।

বিস্তার :—

১। ধ নি সা ম গ, ম রে নি সা রে সা ধ নি ধ ম, ম নি ধ নি সা

২। ধ নি সা গ ম রে নি সা গ ম, প গ ম, রে নি সা, রে নি সা
ধ নি মা গ

৩। ধ নি সা গ ম, নি ধ নি সা, সা নি ধ, নি ধ ম, প গ ম,
রে নি সা।

এই কয়টি তান থেকেই প্রকৃত স্বরূপ বোঝা যাবে। বেশী বিস্তার করা এই রাগে সম্ভব নয়। নিষাদ কোমল হইতে একটু চড়া। এতে দ্রুত তান ব্যবহার করাই ভাল।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধমার—"কর সিংগার"

বিলম্বিত খেয়াল—"জানে দা"—একতাল।

গৌরী

গৌরী অতি বিখ্যাত রাগ এবং মেল। ঐতিহাসিক দৃষ্টিতে গৌরী মেলের প্রাধান্য খুব বেশী। কারণ গৌরী মেলে অনেক রাগ ছিল যা এখন অন্যান্য মেলে চলে এসেছে, এমনকি বর্ত্তমান গৌরী নিজের মেল ছেড়ে অন্য মেলে এসে পড়েছে।

"রাগ তরঙ্গিণী" "সঙ্গীত পারিজাত" "অনুপসঙ্গীত বিলাস" ইত্যাদি গ্রন্থে গৌরী মেলের যে বিবরণ পাওয়া যায় তাতে বোঝা যায় যে গৌরী মেল বর্ত্তমান ভৈরব মেলের নাম ছিল। "রাগমঞ্জরী"তেও **"গৌড়ী"** মেল ভৈরব মেল ছিল বোঝা যায়। এক্ষেত্রে শুধু পারিজাতের শ্লোক উদ্ধৃত করলে যথেষ্ট :—

রজনীমূর্ছনা যুক্তা রিকোমল ধকোমলা
গতীব্রা সা নিতীব্রা চ গৌরী ধন্যংশস্বরামতা

এতে দেখা যায় যে গৌরীতে রিকোমল, ধকোমল ও গতীব্র, নিতীব্র ছিল।। বাকীস্বর পারিজাতের শুদ্ধ মেলে (কাফী মেলে) থাকায় আমারা গৌরী মেল থেকে বর্ত্তমান ভৈরব মেল পাই।

বর্ত্তমানে অনেক প্রকার গৌরীর নাম শোনা যায় যথা :— শ্রীগৌরী, চৈত্রী গৌরী, ললিতা গৌরী ইত্যাদি। শুধু গৌরী বর্ত্তমানে দুই রকম শোনা যায় ১। ভৈরব মেলে ২। পূর্ব্বী মেলে। এর মধ্যে পূর্ব্বী মেলের গৌরীই অধিক প্রচলিত। ১। ভৈরব

মেল গৌরী—এই রাগে রিষভ বাদী এবং গ্রহ (অর্থাৎ রি থেকে "ধরা" হয়।) আরোহণে ধৈবত গান্ধার বর্জিত অবরোহণে সম্পূর্ণ। মন্দ্র এবং মধ্য সপ্তকে অধিক বিস্তার হয়। কদাচিৎ তীব্র মধ্যমের ব্যবহার হয়। সন্ধ্যাকালে গাওয়া নিয়ম। মন্দ্র সপ্তকের নিষাদে এর বিশিষ্ট স্বরূপ যথা :—নি সা রে নি ধ নি।

আরোহী ও অবরোহী :—

সা রি ম প নি সা, সা নি ধ পম গ রি সা

ভৈরব মেলের গৌরীতে কলিংগড়া, অঙ্গের ব্যবহার আছে।

বিশেষ তান :—

ধ প গ ম গ রি সা নি ধ নি।

২। পূর্ব্বী মেলের গৌরীতে শ্রীরাগের ছায়া দেখা যায়। তাছাড়া অন্য প্রকার গৌরীর সঙ্গেও সাদৃশ্য আছে। আরোহণে ধৈবত ও গান্ধার বর্জিত এবং অবরোহণে গান্ধার বর্জিত অর্থাৎ ঔড়ব—খাড়ব। কিন্তু অবরোহণে ধৈবত বক্র ভাবেও লাগে যথা :—

সা নি ধ ন (কিম্বা সা নি ধ প নি সা)। পধ নি সা তান হয় না।

এই রাগ সন্ধ্যাবেলা গাওয়া হয়।

আরোহী ও অবরোহী :—

সা রি মপ নি সা, সা নি ধ নি ধ প মগ, রি সা

বিশেষ তান :—

রি ম প ম গ রি সা নি ধ নি

বিস্তার :—

১। সানি ধ নি রে গ, রে ম গ রে সা

২। পম গ, রে রে প, ম প ধ প, পম গ রে সা নি।

৩। নি সা ম প, ম প নি সা, রে নি ধ নি, সা নি ধ প

ম পধ প ম গ রে সা নি ধ নি সা।

অন্যান্য গৌরী যথাস্থানে দেওয়া যাবে। যথা—চৈতী গৌরী, ললিতা গৌরী।

গৌরা :—

গৌরা রাগ পারিজাতে পাওয়া যায় না, এই রাগ "রাগ-তরঙ্গিণীতে" গৌরী মেলে (অর্থাৎ এখনকার ভৈরব মেলে) ছিল। বর্ত্তমানে গৌরা নাম প্রচলিত নেই, মালী-গৌরা নাম প্রচলিত আছে যথাস্থানে দ্রষ্টব্য।*

গৌড়

সঙ্গীত পারিজাতের মতে গৌড় রাগ তীব্র গান্ধার যুক্ত এবং আরোহণে গান্ধার ও নিষাদ বর্জিত। এখনকার হিসাবে এই রাগের

* মালী গৌরা রাগ এই খণ্ডে দেওয়া হোল না কারণ এই রাগ সাধারণতঃ প্রচলিত নয়।

আরোহী সারে মপ ধ সা এবং অবরোহী সানি ধ প ম গ রে সা। এই আরোহী ও অবরোহীর সঙ্গে বর্ত্তমান খম্বাবতীর কতকটা মিল দেখা যায়, যদিও রাগের স্বরূপ কি ছিল তা নিয়ে কিছু বলা উচিত নয়। পণ্ডিত ভাবভট্ট দশ প্রকার গৌড়ের নাম উল্লেখ করেছেন যথা :—

শুদ্ধ গৌড়, কর্ণাট গোড়, দেশবাল, তৌরস্ক, দ্রাবিড় গৌড়, মালব গৌড়, কেদার গৌড়, সারঙ্গ গৌড়, রীতি গৌড় এবং নারায়ণ গৌড়।

সঙ্গীত পারিজাতে কেদার গৌড়, কর্ণাট গৌড়, সারঙ্গ গৌড, রীতি গৌড়, নারায়ণ গৌড় এবং মালব গৌড় রাগের উল্লেখ আছে। এ সব রাগের সবগুলিরই গৌড় নাম কেন হোলো তা বলা শক্ত। এই সব রাগ এক মেলে নয় বিভিন্ন মেলে—

যথা :—গৌড় গৌরী মেলে (উপরোক্ত গৌড় নয়)

কর্ণাট গৌড় দুই গান্ধার যুক্ত মেল ; সারঙ্গ গৌড়—সারঙ্গ মেলে ইত্যাদি।

গৌড় সারঙ্গ

কল্যাণ মেল—প্রাতঃকাল।

সঙ্গীত পারিজাতে সারঙ্গ গৌড় রাগের উল্লেখ আছে। তখনকার সারঙ্গ মেল থেকে এই রাগের উৎপত্তি। তখনকার সারঙ্গ মেল বর্ত্তমান স্বর হিসাবে এই রূপ ছিল সারে ম ম প নি নি সা। বর্ত্তমানে শুদ্ধ সারঙ্গ রাগে এই সব স্বর ব্যবহার হয়।

হৃদয় প্রকাশ গ্রন্থে গৌড় সারঙ্গের উল্লেখ আছে।

বর্ত্তমানে গৌড় সারঙ্গ অতি প্রচলিত ও শ্রুতি মধুর, ইমন অথবা কল্যাণ মেলের রাগ। কিন্তু তার উপর শুদ্ধ মধ্যমের ব্যবহার করে। এই রাগে শুদ্ধ মধ্যমের খুব বেশী প্রাধান্য তীব্র মধ্যমের প্রাধান্য

অপেক্ষাকৃত কম। এমন কি তীব্র মধ্যম বাদ দিয়েও গৌড় সারঙ্গ গাওয়া যায়। একারণে কোনও কোনও ওস্তাদ একে বিলাবল মেলের অন্তর্ভুক্ত বলে মানেন।*

গাইবার সময় বিলাবল ও গৌড় সারঙ্গের পরস্পর পার্থক্য রাখা কঠিন। গৌড় সারঙ্গে তীব্র মধ্যমের ব্যবহার কল্লে এবং কল্যাণের ছায়া আনলে এই পার্থক্য সহজে বজায় থাকে।

গৌড় সারঙ্গ অতি বক্র প্রকৃতির রাগ এবং এই এর প্রধান বিশেষত্ব। সোজা তান "সারি গম পধনি" একেবারে অব্যবহার্য্য।

আরোহী ও অবরোহী :—

সাগ রে ম গ প ম ধ প র্সা র্সা ধপ (অথবা নিধপ) গ ম রে গ, রে ম গ, পরে সা।

বাদী গান্ধার কিম্বা পঞ্চম। অনেকে ধৈবত বাদী মানেন কিন্তু এ মত নিতান্ত অসঙ্গত, গৌড় সারঙ্গ রাগে ধৈবতের প্রাধান্য নেই। নিষাদ দুর্ব্বল থাকায় বিহাগের সঙ্গেও সাদৃশ্য নেই।

বিশেষ তান :—সা, গরে মগ, প রে সা।

বিস্তার :—

১। সা, গ, রেগ, রে ম গ, প রে সা।

২। সা গ রে ম গ, প, ম প মগ, ধ ম প, গ ম রে ম গ পরে সা।

৩। সাগ-রেমগপ, মপ, ধপ, নিধপ, র্সানিধপ মপ, গম, রেগ রেমগ, পরে সা।

* এই রাগ কল্যাণ ও বিলাবল মেলের মধ্যবর্ত্তী রাগ হিসাবে দেওয়া হয়েছে। "আধুনিক পদ্ধতি" দ্রষ্টব্য।

৪। প সা রেসা, গ রে সা ধ প, গরেমগ, রেমগ, পরেসা।

৫। প সা নিরেসা, গরেসা, প ম গমরেসা, সাগরেম গ প রেসা

৬। সাগ-রেম গপ মধ পসা, পসা রেসা, গ, রেমগ, পমপ, গম, রেমগ, গরেসা, ধপ, মগ, রেগ, রেমগপ, রে সা।

৭। প প সা রেসা, গরে সা, মগ রেমগ, রেসা, ধ প ম গ, রেগ-রে মগ পরে সা।

৮। সাগ-রেমগপ, মগ, সা ধপ মগ, গরেসা, পমগ, রে গ রে-মগ-প রে সা।

গৌড় সারঙ্গের সময় দ্বিপ্রহর তবে সকাল বেলার থেকে বেলা ৩।৪ টে পর্য্যন্ত গাওয়া হয়।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ "এয়সি নয়না অরুণ

ধমার—"বহুর ডফ বাজন"

বিলম্বিত খেয়াল "কাজরারে" ও "পাতী ঝর" একতাল

মধ্যলয় খেয়াল—"লগন লাগি"—ত্রিতাল

গৌড় মল্লার

মল্লার নামে যেসব রূপ এখন প্রচলিত তার কোনটিই খুব প্রাচীন নয়। সঙ্গীত পরিজাতে মল্লারী নামের উল্লেখ আছে বটে কিন্তু সে "মল্লারী" গৌরী (অথবা বর্ত্তমান ভৈরব) মেলে ছিল।

গৌড় মল্লার সম্বন্ধে দুরকম মত প্রচলিত আছে এক রকম কাফী ঠাটে আর এক রকম খমাজ (খাম্বাজ) ঠাটে। ধ্রুপদ যা পাওয়া

যায় তা প্রায়ই কাফী ঠাটে। বর্ত্তমানে যে গৌড় মল্লারের খেয়াল আমরা গাই তা অনেকে নট মল্লার নামে গান এবং মধ্যম-বাদী খমাজ মেলের গৌড় মল্লারের সঙ্গে নট মল্লারের কোনও তফাৎ নেই।

এ ক্ষেত্রে প্রশ্ন উঠতে পারে তাহলে দুটো নাম কেন? গৌড় মল্লারে তীব্র গান্ধারের প্রাধান্য দেওয়া হয়, মধ্যম খুব প্রবল হলে তাকে নট মল্লার বলাই উচিত।

এই তীব্র গান্ধার যুক্ত নট মল্লারে দুই নিষাদেরই প্রয়োগ আছে।

আরোহী ও অবরোহী ঃ—

১ম প্রকার। সারে মপনিধসা, সা, ধনি প ম প গ মরেসা এই প্রকার কোমল গান্ধার যুক্ত।

২য় প্রকার। নিসারে ম প নি ধনি সা, সা ধনি প মপমগ, মরে গ, রে ম গ রে সা

বিশেষ তান ঃ—

১ম প্রকার। সা, মরে প, নি ধ নি প, গ মরে সা

২য় প্রকার। সা, মরেপ, নি ধনিপ, গ ম রে সা।

এই সব রাগে সোজা "সারে গম পধ নি সা" এই রকম তান একেবারেই চলে না। গৌড়মল্লার রাগ বক্র অতএব এর তানও বক্রগতি। বিস্তারের সময় সতর্কতা প্রয়োজন কারণ সহজেই মীয়া মল্লারের ছায়া এসে পড়ে। যে আরোহী ও অবরোহী ওপরে দেওয়া হোল সব সময়ে সে রকম না হতে পারে, রাগের রূপ

বজায় রেখে অন্য রকমও হয় যথা :—মপধর্সা। মপ নি ধ নি র্সা, ম পনির্সা।

এই কয়টি তান "অন্তরায়" প্রথমে প্রায় থাকে।

বিস্তার। প্রথম প্রকার গৌড় মল্লারের বিস্তার।

এই প্রকার সাধারণতঃ খেয়ালে ব্যবহার হয় না কারণ এই প্রকার গৌড় মল্লার প্রায় খেয়ালে গাওয়া হয় না।

১। সারে ম রে মরেসা, পম প, ধমপ গ মরেসা ("রে ম" গমক সংযুক্ত হয় প্রায়ই)

২। মরে, মরে, প, ম পধনি প, ধম প, গ মরে সা
মরে সা

৩। ম রে মরে প, মপধ র্সা, রে নি র্সা, ধনিমপ গ মরে সা।

বিস্তার তীব্র গান্ধার যুক্ত, ২য় প্রকার

১। সা গ রে ম গ রে সা, গ রে ম গ,

২। সরে মরে প, ম প ম গ, রে গ রে ম গ রে সা গ রে ম গ

৩। মরে মরে প, মপধনি ম প, ম প ধ নি সা, নি ধ নি প, মপ মগ, ম রে সা।

৪। মপ নির্সা, ধনির্সার্রে র্সা, ধনি মপ, রেরে প ম গ, রে ম গরেসা।

৫। সামরে প, মপ নি ধনির্সা, র্রে র্ম র্গ র্মর্রে র্সা, র্সার্রে র্সা ধনি ম গ ম, রেম গ রে সা।

উপরোক্ত বিস্তারে দেখা যাবে সে "রেগ্ রেমগ" এই তান প্রায়ই ব্যবহার হয়। গৌড় সারঙ্গেও এই তান ব্যবহার হয়। অনেকের মতে এই তানই "গৌড় অঙ্গ"।

মল্লার, সবই বর্ষাঋতুর রাগ সুতরাং বর্ষাকালে সব সময় গাওয়া হয়। অন্য সময়ে গভীর রাত্রে গাওয়া হয়।

গৌড় মল্লারের ধ্রুপদ কখনও কখনও দুই গান্ধার যুক্ত হয়।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ "আইরে ঘটা উমড"—কোমল গ

" "উমড ঘুমড আয়েরী"—তীব্র গ

ধমার—"অহো ঘন ধূম"

খেয়াল বিলম্বিত—"কাহে হো" "প্যারে আজ" মধ্যলয় খেয়াল "জানি জানি" "পিয়রবা আজ"

ছায়ানট অথবা ছায়ানাট

কল্যাণমেল। রাত্রিগেয়রাগ।

সঙ্গীত পারিজাতে এই রাগের উল্লেখ আছে। পারিজাতের শঙ্করাভরণ মেল অর্থাৎ আমাদের বিলাবল মেলে এই রাগ ছিল। এতে আরোহে নি বর্জিত, ধৈবত গ্রহ এবং রিষভ ন্যাস ছিল। এতে বোঝা যায় যে বর্ত্তমান ছায়ানট রাগের সঙ্গে এর সাদৃশ্য থাকা সম্ভব। পণ্ডিত ভাবভট্ট পারিজাত মত উদ্ধৃত করেছেন।

এই রাগ এখন কল্যাণ মেলে ধরা হয়, কিন্তু কল্যাণ মেলে অন্যান্য যেসব রাগ দুই মধ্যম ব্যবহার করে তাদের অন্যগুলির মত ছায়ানটে তীব্র মধ্যমের প্রাধান্য খুব অল্প, সেই জন্যে অনেকের মতে ছায়ানট বিলাবল মেলে ধরা উচিত। কিন্তু কল্যাণ মেল শুধু "মেল" নয় এই মেলের সমস্ত রাগেই কল্যাণের অঙ্গ ব্যবহার হয়। সেই হিসাবে ছায়ানট কল্যাণ মেলেই ধরা উচিত কারণ এতে "পরে" "পরেগ" এই সব কল্যাণ অঙ্গের তান ব্যবহার হয়।

অন্য দিকে বিলাবল রাগের সঙ্গে এর প্রকৃতিগত সাদৃশ্য কম। স্বর-গত সাদৃশ্যের চাইতে প্রকৃতিগত সাদৃশ্যের বেশী মর্য্যাদা সব সময়ে দেওয়া হয়। * ছায়ানটে পূর্ব্বাঙ্গে কল্যাণ ও উত্তরাঙ্গে বিলাবলের ছায়া আছে।

বর্ত্তমানে ছায়ানট অথবা ছায়ানাট অতি প্রচলিত শ্রুতিমধুর রাগ। এই রাগে মিড়ের প্রাধান্য খুব বেশী এবং দ্রুত তালের ব্যবহার অতি অল্প। ধৈবত অল্প আন্দোলন করা উচিত।

আরোহীতে সারে, রেগ, গম, মপ, এই রকম গতি, সোজা সারেগমপ কর্লে ছায়ানটের রূপ ফোটে না।

অন্তরার আরম্ভে "পপ র্সা" এই রকম ভাবে যায়। কখনও কখনও পনির্সার্রে এ রকম হয়। "পরেগমপ" মিড়ের সঙ্গে হয়।

অনেকের মনে ছায়ানটের সঙ্গে অহ্লৈয়া বিলাবলের সাদৃশ্য বোধ হয়। ছায়ানটের সঙ্গে বিলাবলের বিশেষ পার্থক্য এই যে ছায়ানটের "রি" স্বর ন্যাস হিসাবে ব্যবহার করা হয়। অর্থাৎ ছোট ছোট তান রিষভে এসে থামে। বিলাবলে গান্ধার (ও পঞ্চম) ন্যাস।

আরোহী ও অবরোহী :—

সারে গমপ নিধ র্সা বা সারে গমপ র্সা র্সা ন্ি ধ প, প রে গ ম প গ ম রে সা। সময় সময় অবরোহী কোমল নি বক্রভাবে লাগে। বাদী "রে" ও সম্বাদী "প"

---

* বাস্তবিক পক্ষে ছায়ানট আদি সাতটি দ্বিমধ্যম রাগ কল্যাণ ও বিলাবল উভয় মেলের মধ্যবর্ত্তী রাগ বা link হিসাবে ধরা যায়—"আধুনিক পদ্ধতি দ্রষ্টব্য,

বিশেষ তান ঃ—সারে, গমপ, পরে, গম রেসা। এই রাগের জাতি সম্পূর্ণ কারণ সাতটি স্বরই এতে ব্যবহার হয়।

বিস্তার

১। সারে, রে গ, গ ম, ম প, রে গ ম প ম, গ ম রে সা।

২। সারে গ ম রে, গ ম রে, গ ম প রে, ধ প রে, গ ম প ম গ ম রে সা।

৩। ধ প, রে গ ম প, র্সা ধ প, র্রে র্সা ধ প, রে গ ম প গ ম রে সা

৪। প সা রে, গ রে, গ ম রে, প রে, গ ম রে সা

৫। প প সা রে সা, রে গ ম প র্রে র্সা, র্সা ধ প রে গ ম প, গ ম রে সা।

নি ধ প, রে গ ম প, গ ম রে সা এই তানও ব্যবহার হয়।

ছায়ানট সন্ধ্যার সময় থেকে গভীর রাত্রি পর্য্যন্ত গাওয়া চলে।

প্রসিদ্ধ গান :—ধ্রুপদ "মাননি মান"
ধমার "লুকায়িত আয়ে"
সাদরা "কৃপা করো তুম"
বিলম্বিত খেয়াল "নেবর কি ঝনকার"
ঝুমরা "এরি অব"
মধ্যলয় "প্যারী নবলি লাডলী রাধিকা"

জয়জয়ন্তী, জয়াবন্তী, অথবা জয়জয়বন্তী

সঙ্গীত পারিজাতে "জয়জয়ন্তী" রাগের উল্লেখ না কর্ল্লেও রাগতরঙ্গিণীতে এই রাগের উল্লেখ আছে। রাগতরঙ্গিণীর সময় এই রাগ কর্ণাট (অথবা খাম্বাজ) মেলে ছিল। এখনও তাই। জয়জয়ন্তী—কানাড়া নাম কর্ণাট মেলের জয়জয়ন্তীর পক্ষে সাক্ষ্য দেয়। এখনও এই কানাড়া—"কানাড়ার" মধ্যে দেওয়া হয়েছে।

বর্ত্তমানে জয়জয়ন্তীতে তীব্র গান্ধার ও কোমল গান্ধার দুই ই ব্যবহার হলেও কোমল গান্ধারের খুব প্রাধান্য নেই। এই রাগে দেশ, সুরট, ইত্যাদি রাগের স্বরূপ মিশে থাকলেও এর নিজস্ব স্বরূপ অতি স্পষ্ট। এই রাগ গাওয়া শক্ত কারণ এর গতি বক্র।

জয়জয়ন্তীতে দুই গান্ধার দুই নিষাদ ব্যবহার হয়, এবং এই রাগ খাম্বাজ মেলে। আরোহণে তীব্র গান্ধার, ও নিষাদ এবং অবরোহণে কোমল নিষাদ ও কোমল গান্ধার ব্যবহার হয়। অবরোহণে অনেক সময় তীব্র গান্ধারই ব্যবহার বেশী হয়। খমাজ মেলের রাগ গাইবার পর কাফী মেলের রাগ গাইবার আগে জয়জয়ন্তী গাওয়া হয়।

আরোহী ও অবরোহী

সা নি ধ প রে, গ ম গ, রে গ রে সা।

সা রে ম প নি সা̇ সা̇ নি ধ প, গ ম গ, রে গ রে সা।

বিস্তার :—

১। সা নি সা রে সা, ধ নি রে, গ ম প, গ ম, রে গ রে সা

২। নি সা রে গ রে সা ধ নি রে, গ, গ ম প, ম, প ম, রে গ রে সা নি সা নি ধ প, রে, রে, গ রে নি সা

৩। নি সা রে গ ম গ, রে গ রে, প ম গ ম রে গ রে, ধ প, ধ ম প, গ ম, রে গ রে, নি সা

৪। সারে ম প ধম প, রে গ রে, রে ম প নি ধ প, ম গ, মরে গ রে, সা নি ধ প ম গ রে গ রে সা ধ নি রে।

৫। নি সা রে ম প নিসা রে গ রে সা, রে নি সা, রে নি ধ প গ ম প, গম রে গ রে নি সা, ধনি রে।

৬। ম প নি সা, ম প নিসারে, গরে, ম গ রে, গ রে, সা নি ধ প ম গ রে গ রে সা।

এর থেকে বোঝা যাবে "সা, ধ নি রে" এই তান জয়জয়ন্তীর বিশেষত্বঃ। উপরোক্ত তানগুলি দ্রুততান হিসাবেও ব্যবহার করা যায়।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ "রঙ্গ রহে লাল"

"জয় মাল রাণী"

ধমার "এ রি আজ"

বিলম্বিত খেয়াল "লরা মাই সজনী" ঝুমরা।

"পলনা ঘর লারে"—একতাল

মধ্যলয় "দামিণী দমকে"—ত্রিতাল।

জীলফ্

জীলফ্ রাগ প্রচলিত সংস্কৃত গ্রন্থে পাওয়া যায় না। এই রাগ খুব প্রচলিত না হলেও এর নিজস্ব রূপ আছে।

জীলফ্ ভৈরব মেলে, আরোহণে রিষভ ও নিষাদ বর্জিত এবং অবরোহণে শুধু রিষভ বর্জিত। জাতি ঔড়ব—ষাড়ব।

আরোহী ও অবরোহী :—

সা গম পধ সা, সা ধ প ম গ মসা।

বিস্তার :—

১। সা গ, গ ম, গমপম, গ মসা

২। সা গ ম প, ম প ধ প, নি ধ প, মপ গমসা

৩। ম প ধ সা, সা গ সা, সনি ধ প, ম গ ম প গ ম সা।

৪। সা গ ম প ধ সা, গ সা, গ ম সা সানি ধ প, ম প, গমসা।

প্রসিদ্ধ গান্ :—

সাদরা "মেরো মদদ করো" ঝপতাল।

জেত, জয়ৎ, অথবা জেত কল্যাণ

সঙ্গীত পরিজাতে জয়শ্রীর উল্লেখ পাওয়া যায় কিন্তু জেত কল্যাণ রাগের কোনও উল্লেখ নেই। লোচন পণ্ডিত "রাগ তরঙ্গিণী" গ্রন্থে ইমন মেলের (অর্থাৎ এখনকার কল্যাণ মেল) মধ্যে জয়ত কল্যাণের উল্লেখ করেন। এতে মনে হয় জয়ত কল্যাণ অনেকদিনের রাগ।

ভাবভট্ট পণ্ডিতও "জয়ৎ কল্যাণ" কল্যাণের এক প্রকার বলে উল্লেখ করেছেন। তবে রাগের ব্যাখ্যা থেকে স্বরূপ নিরূপণ কর্ত্তে যাওয়া ভুল।

৺ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী জয়ন্ত অথবা জয়েৎ নাম দিয়ে রাগের আলাপ দিয়েছেন তা "পুরিয়া" অথবা "মারবা মেলে *। এ রকম জয়ৎ কথনও কথনও শোনা যায়। এই রাগ তিনি "জেতাশ্রী" রাগ উল্লেখ করেন নি কারণ জেতাশ্রী অন্য স্থানে দিয়েছেন। এখন সাধারণতঃ কল্যাণ অথবা ইমন মেলের জয়ৎই বেশী প্রচলিত, এর নাম জয়ৎ কল্যাণ।

জেত রাগে তীব্র মধ্যম ও নিষাদ লাগেনা তবে সাধারণ প্রকৃতি কল্যাণের সঙ্গে মেলে বলে একে কল্যাণ মেলে ধরা হয়। এই রাগ ঔড়ব—ঔড়ব।

আরোহী ও অবরোহী :—

সারে সা, গ প সা, সা প, পধ গ গরে সা।

এই রাগে কতকটা কল্যাণের এবং কতকটা দেশকার রাগের রূপ

* মারবা মেলের জয়ৎ সারাধণতঃ "জেৎ" নামে অভিহিত। কল্যাণ মেলের জয়ৎ জয়ৎ কল্যান্ বা জেৎকল্যাণ নাম জানা যায়। পূর্বী মেলে জেতাশ্রী।

দেখা যায়। পঞ্চম ও গান্ধারে প্রায়ই যোগ থাকে। এই রাগে তান আলাপ কল্লে ভূপালীর সঙ্গে কোনও তফাৎ রাখা সম্ভব হয় না।

বিস্তার :—

১। সা গ, প গ, প ধ গ, পরে সা।

২। সা ধ সা, গ প গ, ধ গ প গ, রে সারে সা।

৩। গ প সারে সা, সাগ রে গ রে সা, পধ গ, প রে গ রে সা।

এই রাগে বাদী পঞ্চম ও সম্বাদী সা, সন্ধ্যার সময় গাওয়া হয়।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ "মেরে রে সঙ্গনা"

"গগরিয়া ছুবন"

সাদরা "জয় জয় জয় ভবাণী"—ঝপতাল। খেয়াল এইরাগ অল্পই শোনা যায়।

জেত—মারবা মেল

জেত রাগের কয়েকপ্রকার চেহারা পাওয়া যায়।

১। ঔড়ব ঔড়ব। এই প্রকারে মধ্যম ও নিষাদ একেবারেই বর্জিত।

বিস্তার :—

সারে গ রেসা, প গ প, ধ প ধ গ, পরে গ রে সা।

প সা পধগ, রে গ প ধ গ প গ, রে গ রে সা।

সাঁ রেঁ গঁ রেঁ সা, গ ধ প গ প গ, রে গ রে রে সা, পগপ

খুব বেশী বিস্তার করা চলে না।

এই প্রকার তত প্রচলিত নহে।

২। তীব্র মধ্যম ব্যবহার হয় যথা :—

সা গপ ধগ, ম ধম গরে সা।

সারে সা গপ, রে গমধ মগ, সারে গমধ মগ, প গ রে সা। পধ গপ রে গ।

এই রাগে কতক শ্রী অঙ্গে কতক মারবা অঙ্গে বিস্তার হয় কিন্তু জয়ৎ অঙ্গ "পধ গপ ধগ" ইহার প্রাধান্য থাকে। বলা বাহুল্য জেত নামের সঙ্গে এই বিশেষ তানের ব্যবহার জড়িত।

৩। তৃতীয় প্রকার জেত দুই ধৈবত ও দুই রিষভ ব্যবহার করে। ইহাতে কতকটা জেত কল্যাণের ও কতকটা শ্রী অঙ্গের বিস্তার হয়। কিন্তু মোটের উপর সা গ প গ রে গ, এই তাদের প্রাধান্য থাকে।

রাগের বিস্তার করিলে কৃত্রিমতা প্রকাশ পায়।

বিস্তার :—

১। সা গ প গ সা রে সা প ধ প, রে প রে সা, ম গ ধ প, গপ গরে সা, রে সা প ধ প, গ রে সা।

২। পপ সা রে সা পধপ, ম ধ প গ; গ রে গ রে সা। রে সা প ধ গ, গরে গ।

এই দুই রিষভ ও দুই ধৈবতের প্রয়োগ জয়ৎ কল্যাণ, শ্রী ও মারবা অঙ্গের সংমিশ্রণে হয়।

গান—মোরে রাজা—খেয়াল

কলস জ্যোত—সাদরা

শেষেরটি জেতাশ্রী নামেও গাওয়া হয়।

দ্রষ্টব্য।—নিম্নলিখিত কয়েকটি রাগের বিভিন্ন স্বরূপ নির্দ্দিষ্ট না থাকায় ইহারা অপ্রচলিত হইয়াছে যথা :—পূরবা (পুর্ব্যা), জেত, মালী গৌরা, পূর্ব্ব কল্যাণ।

ইহার উপরে আবার ইমন পুরিয়া নামে মিশ্র রাগ আছে।

জেতাশ্রী, জয়শ্রী অথবা জয়ৎ-শ্রী

সাধারণতঃ এই রাগ জেতাশ্রী নামে পরিচিত, সঙ্গীত পারিজাতে এই রাগের উল্লেখ আছে। পারিজাতের মতে এই রাগে রি ধ কোমল ও গ, নি তীব্র এবং মধ্যম তীব্রতর (অর্থাৎ আমাদের পূর্ব্বী মেল) আরোহণে রি ও ধ বর্জ্জিত।

বর্ত্তমান জেতাশ্রীর সঙ্গে এই মতের সম্পূর্ণ ঐক্য রয়েছে। এখন এই রাগ আরোহণে রি ধ বর্জিত, অবরোহণে সম্পূর্ণ। লোচনের মতে এই রাগের স্থান গৌরী মেলে (অর্থাৎ এখনকার ভৈরব মেলে) ভাবভট্ট যেটুকু মত হৃদয় প্রকাশ থেকে উদ্ধৃত করেছেন তার সঙ্গে পারিজাতের অনৈক্য নেই।

এই রাগ বর্ত্তমান পূর্ব্বী ঠাটে।

জাতি ঔড়ব সম্পূর্ণ।

আরোহী ও অবরোহী :—

নি সা গ ম প, ম ধ প, নি সা

সানি ধ প, ম ধ ম গ, রে সা।

বিশেষ তান :—

নি সা গ, গ ম প, ম ধ ম গ, রে সা।

বিস্তার :—

১। সারে সা, সা ম গ ম প, প গ রে গ ম প, ম গ রে সা

২। নি সাগ ম প, ম ধ প, গ রে, গ ম প, মগ রে সা

৩। নি সা গম প, মগ ম প ধ প, নি ধ প ম গ, ম গরে সা।

৪। নি সা গ ম প, পনিসা, রে রে সা, গ রে সা নিধ নি ধ প, ম গ প গ রে সা।

এই রাগে গান্ধার বাদী হলেও পঞ্চমের খুব প্রাধান্য আছে।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ—"কান্থর জনম লিয়ো"।

জোগিয়া

সঙ্গীত পারিজাতে এই রাগের উল্লেখ নেই কিন্তু পণ্ডিত ভাবভট্ট এই রাগের উল্লেখ করেছেন সুতরাং "জোগিয়া" * নাম খুব কম

দিন প্রচলিত হয় নি। জোগিয়ার আরোহী ও অবরোহী দেখলে মনে হয় যে এই রাগ সঙ্গীত পারিজাতের "আসাবরী" রাগের সঙ্গে মেলে অর্থাৎ এই রাগের বোধহয় আসাবরী নাম ছিল। (আসাবরী দ্রষ্টব্য)

জোগিয়া এখন ভৈরব মেলে। এই রাগে আরোহণে গান্ধার ও নিষাদ বর্জিত এবং অবরোহণে ওড়ব কিম্বা ষাড়ব (অর্থাৎ রি বর্জিত)। এই রাগের বিস্তার উত্তরাঙ্গে অর্থাৎ পঞ্চম থেকে "তার" সপ্তকের সা পর্য্যন্ত। দুই প্রকার জোগিয়াতে অবরোহণে গান্ধার বর্জিত, কিন্তু ঔড়ব প্রকারে নিষাদও বর্জিত। তবে গান্ধার নিষাদ দুই অবরোহণে দিলেও এই রাগের স্বরূপ নষ্ট হয় না, কারণ এর নিজস্ব রূপ আছে।

আরোহী ও অবরোহী

সারে ম প ধ সা, সা নি ধ প, ধ নি ধ প ম রে সা

কোমল নিষাদেরও ব্যবহার আছে বিবাদী হিসাবে। বাদী মধ্যম অথবা সা, সম্বাদী সা অথবা ম।

বিশেষ তান :—

সা রে ম প ধ সা, রে সা ধ প ধ নি ধ প ম মরে সা।

বিস্তার :—

১। সারে ম প ধ সা, সা ধ ম, পধ ম, রে রে সা।

প্রোক্তা সাসাবরী প্রোক্তা জোগিয়া নায়কী ত্রিধা—ভাবভট্ট।

২। সারে ম প ধ ম, সাঁ নি ধ প ধ ম, রে সা।

৩। ম প ধ সাঁ রেঁ সাঁ রেঁ গঁ রেঁ সাঁ, সাঁ নি ধ প ম প ধ প ম রে সা।

অনেকের মতে এই রাগে ভৈরব ও আসাবরী অঙ্গ আছে।

প্রসিদ্ধ গান ঃ—

ধ্রুপদ "অখিল গুনন"
ধমার "রঙ্গ অবীর"
বিলম্বিত খেয়াল "পিয়াকো মিলনে কি"

জৌনপুরী

এই রাগ অনেকের বিশ্বাস মত নিতান্ত আধুনিক রাগ নয়। সংস্কৃত গ্রন্থেও উল্লেখ পাওয়া যায়। * অনেকে বলেন জৌনপুরে এর উৎপত্তি। নামের সাদৃশ্য থেকে একথা মনে হয়। তবে আসাবরী, জৌনপুরী ও গান্ধারী নিয়ে তর্কের কোনও মীমাংসা হয় না।

জৌনপুরী আসাবরী মেলে। অনেকের মতে এই ঠাটের নাম জৌনপুরীই হওয়া উচিত কারণ আসাবরী সম্বন্ধে যথেষ্ট মত ভেদ আছে এবং এইজন্য তীব্র রে যুক্ত মেলের নাম "আসাবরী" না দেওয়াই ভাল।

জৌনপুরীতে যে কোমল ধৈবত ব্যবহার হয়, সেই ধৈবতের শ্রুতি সাধারণতঃ ভৈরব কিম্বা আসাবরীর কোমল ধৈবতের চেয়ে

* জৌনপুরী তোড়ী ভাবভট্ট উল্লেখ করেছেন এ প্রসঙ্গে "তোড়ী" দ্রষ্টব্য।

অনেকটা উঁচু এই জন্যে জৌনপুরীতে অনেকে তীব্র ধৈবত লাগে বলেন। কিন্তু ধৈবত "দেশী"র ধৈবতের চেয়ে নীচে।

জৌনপুরী, তীব্ররে যুক্ত আসাবরী, গান্ধারী ও দেশী এই চারটি রাগ খুব কাছাকাছি "সরগম" লেখায় বিশেষ কোনও তফাৎ বোঝা যায় না। এ ক্ষেত্রে শুনে বোঝা ছাড়া উপায় নেই। অনেকবার শুনলে এদের তফাৎ অবশ্যই বোঝা যাবে।

এই রাগে বাদী ধৈবত ও সম্বাদী গান্ধার।

আরোহী ও অবরোহী :—

সা রে ম প ধ নি র্সা, র্সা নি ধ প ম গ রে সা।

দরবারী কানড়া, অড়ানা ইত্যাদি রাগেও এই সব স্বর ব্যবহার হয় কিন্তু তাদের অবরোহীতে বক্রতা আছে যেমন "ধ নি প" ও "গ মরে সা"।

বিশেষ তান :—ম প গ, রে ম প, নি ধ প।

বিস্তার :—

১। সারে ম প, ম প গ, রে ম প, ম প ধ প ম প গ, রে সা।

২। সা নি সা নি ধ প, ম প ধ সা, ধ নি সা, রে ম প, ধ মপ গ, রে সা।

৩। সারে ম প গ, রে ম প, প ম গ রে ম প, ধ প ম প নি ধ প, ম প ধ ম প গ রে সা।

৪। সারে ম, রে ম প, রেমপগ রে ম প, ম প ধ,

প ধ নি, ধ নি সা রে সা, নি সা রে সা নি ধ প

ম প গ রে সা।

৫। সারে ম প ধ নি সা, রে গ রে সা, রে ম গ রে সা

ধ নি সা, ধ নি ধ প, ম প সা নি ধ প, ম প রে সা।

৬। সারে ম প ধ সা, ধ নি সা রে গ রে সা, নিসারে নি

ধ প, ম প সানি ধ, নি ধ প, ম প গ, রে সা।

৭। সারে ম, রে ম প, ম প ধ, প ধ নি, ধ নি সা,

নিসা রে, সা রে ম, গ রে সা নি ধ প ম গ রে সা।

৮। নি সা রে ম প নি সা রে গ রে সা ধ প ম গ রে সা।

শেষের দুটি তান দ্রুত তান হিসাবে ব্যবহার্য্য।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ "গোকল গোচারণ"

ধমার "হাঁরে ডফ বা"

বিলম্বিত খেয়াল "বাজে ঝনন" ঝুমরা

"হোনহী যে"—একতাল
মধ্যলয় খেয়াল "কোন রিঝাবন যায়"—ত্রিতাল
" " "ফুলবনকি গেঁদ" ইত্যাদি

ঝিঁঝোটি

খম্বাজ মেল। রাত্রি শেষ।

ঝিঁঝোটি রাগ, সঙ্গীত পারিজাত, রাগ তরঙ্গিণী, অনুপসঙ্গীত বিলাস ইত্যাদি গ্রন্থে পাওয়া যায় না, একে আধুনিক রাগ বলেই ধরা হয়।

ঝিঁঝোটি অথবা ঝিঁঝিট রাগ বাংলা দেশে খুব প্রচলিত। এই রাগ খম্বাজ ঠাটে কিন্তু এতে দুই নিষাদের ব্যবহার হয়। এই রাগে বাদী গান্ধার, সম্বাদী ধৈবত অথবা পঞ্চম। এই রাগের গতি বক্র, সাধারণতঃ সন্ধ্যার সময় গাওয়া হয়। এই রাগের রূপ বজায় রেখে অনেকক্ষণ গাওয়া কঠিন।

আরোহী ও অবরোহী :—

প ধ সারে মগ, সারে ম পধ নি, পধ সা

সা নি ধ প ম গ রে সা নি ধ প ধ সা।

মন্দ্র সপ্তকের পঞ্চম থেকে আরোহী অবরোহী দেওয়া হয়েছে তার কারণ এই যে মন্দ্র সপ্তকে ঝিঁঝোটির রূপ সবচেয়ে বেশী পরিস্ফুট। এই রাগের বিস্তার মন্দ্র সপ্তকে ও মধ্য সপ্তকে, "তার" সপ্তকে কদাচিত বিস্তার হয়।

বিশেষ তান :—সারে নি ধ প ধ সারে ম গ।

বিস্তার।—

১। সারে সানি ধ প, প ধ সা রে ম গ, সা নি পধ সা।

২। প ধ সারে প ম গ, সারে ম পধ, ম প ম গ রে সা নি ধ প ধ সা।

৩। সা রে ম প ধ প, ধ ম, প গ, রে ম গ সা নি ধ নি প ধ সা।

৪। সারে ম পধ সা নি ধ প, ধ ম প গ, ম গ রে সা, নি ধ প ধ সা।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধমার "চলোরি সখি"

সাদরা "আঁখিয়া যোহতি"

বিলম্বিত খেয়াল "মেরোমন লাল"

তিলককামোদ

খমাজ মেল, রাত্রিগেয়—

এই রাগের নাম মিশ্র হলেও এর সঙ্গে তিলং কিম্বা কামোদের কোনও সম্বন্ধ দেখা যায় না। "তিলক কামোদ" নাম "সঙ্গীত পারিজাত" গ্রন্থে না পাওয়া গেলেও পণ্ডিত ভাবভট্ট অনুপসঙ্গীত রত্নাকর গ্রন্থে "কল্যাণ ভেদাঃ" এর মধ্যে তিলক কামোদের নামও

দিয়েছেন। কিন্তু এরকম "group" ভাবভট্ট পণ্ডিত অনেক জায়গায় করেছেন তাতে একই রাগের নাম নানারকম দলের মধ্যে পড়ে যেমন "কল্যাণ ভেদাঃ" মধ্যে কামোদের নাম আছে আবার "কামোদ ভেদাঃ" মধ্যে "কল্যাণ কামোদ" ও তিলক কামোদ নাম পাওয়া যায়। যাহোক আধুনিক তিলক কামোদের সঙ্গে এর কতদূর সাদৃশ্য আছে বলা যায় না।

আরোহী ও অবরোহী :—

প নি সা রে গ সা, সা রে ম প ধ ম প সা

সা প ধ ম গ, সা রে গ সা নি।

এতে বোঝা যাবে যে আরোহী অবরোহী শুধু মধ্য সপ্তকে সীমাবদ্ধ থাকবে এমন কোনও নিয়ম নেই। অনেক রাগ মন্দ্র সপ্তকে না গেলে তার স্বরূপ প্রকাশ পায় না।

অনেকে তিলক কামোদে কোমল নিষাদ ব্যবহারও করেন, এতে তিলক কামোদের স্বরূপ থাকে না, খমাজের ছায়া আসে, এবং এতে "দেশ" রাগের সঙ্গে পার্থক্য রাখাও কঠিন হয়ে পড়ে সুতরাং কোমল নিষাদ যত কম ব্যবহার হয় ততই ভাল। এক্ষেত্রে বোলে রাখা ভাল যে তিলক কামোদ দেশ সোরট অঙ্গের রাগ, খমাজ রাগের সঙ্গে এর বিশেষ সম্বন্ধ নেই।

বিশেষ তান :—প নি সা রে গ সা, রে প ম গ সা নি।

বাদী রে ও সম্বাদী প—ন্যাস নিষাদ।

বিস্তার ঃ—

১। প নি সা রে গ সা, রে ম গ রে সা নি, রে প ম গ রে সা নি প নি সা রে গ সা

২। প নি সা রে, নি সা রে, প ম রে, প ম গ রে, নি সা প ম গ রে সা রে গ সা নি

৩। প নি সা রে গ, সা রে প ম গ, রে ম প ধ-ম প মগ, রে ম গ রে সা নি, প নি সা রে গ সা।

৪। সা রে গ, রে প ম গ, রে ম প ধ ম গ, রে ম প ধ ম গ, সা প ধ ম গ, সা রে প ম গ, সা রে গ সা নি, প নি সা রে গ সা

৫। নি সা রে ম প ধ ম প নি সা, ম প নি সা রে ম গ রে সা প ধ প ম গ, রে ম গ রে সা নি প নি সা রে গ সা।

৬। পনি সা রে গ, সা রে ম প ধ, ম প সা, রে ম গ, রে ম গ রে সা, প ধ ম গ রে ম গ রে সা নি।

৭। ম প নি সা, ম প নি সা রে গ রে ম গ রে, প ম গ রে গ সা নি, নি সা প ধ, ম গ, রে ম গ রে সা নি।

এই কয়টী তানের ওপর তিলক কামোদর সৌন্দর্য্য নির্ভর করে, সরল তান দিলে দেশ রাগের সঙ্গে তফাৎ থাকে না এই খানেই তিলক কামোদর সঙ্গে "দেশের" পার্থক্য।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ—"তুঁ দয়াল"

ধমার—"চলোরী হোরী"

ঠুমরী—"নীর ভরণ কৈসে যাও"

মধ্যলয় ত্রিতাল—"অট লাতি আতি লচক"

সাদরা—"সৈঁয়া সন ইতনি"

তিলঙ্গ

তিলঙ্গ রাগ সঙ্গীত পারিজাতে পাওয়া যায় না।

তিলং রাগ সাধারণতঃ যন্ত্রে বাজান হয়। গানে কখনও কখনও ব্যবহার হয় তবে খেয়াল শোনা যায় না। দাদরা, ঠুমরীই বেশী শোনা যায়।

আরোহী ও অবরোহী :—

নি সা গ ম প নি র্সা, র্সা নি প ম গ সা।

বিশেষ তান :—সা গ ম প নি প, গ ম গ।

বিস্তার :—

১। সা গ ম প নি প, গ ম প নি প, র্সা নি প গ ম গ, গ সা।

২। সা ম গ ম প, গ ম প নি র্সা, গ ম প নি প নি র্সা, নি প, গ ম গ সা।

৩। নি সা গ ম প নি র্সা, প নি র্সা র্রে র্সা, র্গ র্সা নি প, গ ম প গ ম গ, সা।

৪। গ ম প নি পনির্সা, র্গ র্ম র্গ, র্গ র্ম র্গ র্সা, গ মপনি প গম গ।

গান :—

"গায় সখি"—ঝাঁপতাল

ঠুমরী "শ্যাম সুন্দর মদন মোহন"—দাদরা।

তোড়ী ঃ—তোড়ী মেল—প্রাতর্গেয়

এখন যে তোড়ী রাগ গাওয়া হয় তা আধুনিক। বর্ত্তমান তোড়ী মেলের উল্লেখ কোনও প্রসিদ্ধ গ্রন্থে পাওয়া যায় না। এই মেল পূর্ব্বে অপ্রচলিত ছিল। অবশ্য তোড়ী নাম সর্ব্বত্রই পাওয়া যায়, এই তোড়ী আমাদের বর্ত্তমান ভৈরবী মেলের নাম। দক্ষিণাঞ্চলে এখনও আমাদের ভৈরবী মেলের নাম তোড়ী। পণ্ডিত ভাবভট্ট "তোড়ী ভেদাঃ"র মধ্যে নয় রকম তোড়ীর নাম করেছেন—

প্রথমা স্যাচ্ছুদ্ধতোড়ী, দেশীতোড়ী দ্বিতীয়িকা
বহাদুরী তৃতীয়া স্যাদ্গুর্জরী চ চতুর্থিকা
ছায়া তোড়ী পঞ্চমী স্যাৎ ষষ্ঠী তোড়ী বরাটিকা
হুসেনী সপ্তমী প্রোক্তা জৌনপুরী তথাষ্টমী
আসাতোড়ী চ নবমী নবধা কথিতা বুধৈঃ।

এতে শুদ্ধ তোড়ী, দেশী তোড়ী, বাহাদুরী তোড়ী, গুর্জরী তোড়ী, ছায়া তোড়ী, বরাটি তোড়ী, হুসেনী তোড়ী, জৌনপুরী তোড়ী, আসা তোড়ী, এই নয় প্রকার তোড়ী পাওয়া যায়। এরা যে সব বর্ত্তমান

ভৈরবী মেলে ছিল একথা জোর করে বলা যায় না কারণ তোড়ী মেলে ও শুদ্ধ মেলে একই রিষভ ছিল অর্থাৎ "ত্রিশ্রুতিরি" ব্যবহার হোত। এই রি আমাদের ভৈরবীর রি বা কাফী "রি"র মাঝা মাঝি। এই ত্রিশ্রুতি "রি" ব্যবহার এখন নেই, শোনা যায় দক্ষিণে আছে। তাহলে একদল তোড়ী মেলকে বলবেন ভৈরবী. ও অন্যদল বলবেন নট ভৈরবী বা আমাদের আসাবরী। দক্ষিণী মত মান্‌লে বলতে হয় আমাদের ভৈরবীই তোড়ী এবং আসা তোড়ী এখনও ভৈরবী মেলে, এর অপর নাম আসাবরী তোড়ী। অন্য দিকে আবার জৌনপুরী, দেশী, ইত্যাদি জৌনপুরী মেলে আর এই দুই মেলের পার্থক্য শুধু কোমল রি ও তীব্র রি তে।*

আমাদের শুদ্ধ তোড়ী মেল আবার এদের থেকে অনেক দূরে। এতে শুদ্ধ মধ্যমের স্থানে তীব্র মধ্যম, ও কোমল নি স্থানে তীব্র নি।

আরোহী ও অবরোহী :—

সা রে গ ম ধ প, ধ নি সা

সা নি ধ প ম ধ ম গ, রে গ রে সা।

তোড়ী সরল রাগ হলেও আরোহী ও অবরোহীতে শুধু "সা রি গ ম ধ নি সা" "নি ধ ম গ রে সা" এই যদি ব্যবহার করা যায় তাহলে গুর্জরীর সঙ্গে কোনও প্রভেদ থাকে না। তাছাড়া সারে গ ম প ধ

* আরও নানা প্রকার তোড়ী প্রচলিত আছে যথা—বিলাস খানী, লছমী, লাচারী, ইত্যাদি।

এরকম তান বেশী দেওয়া উচিত নয়, কারণ সারে গ মপ ধপ সাধারণতঃ তোড়ীতে নিলে মুলতানীর ছায়া আসে তার চেয়ে "সারে গ ম ধ প ম গ" এরকম তান তোড়ীর স্বরূপ প্রকাশ করে। খেয়ালে তানের সময় গুজরী তোড়ী ও তোড়ীর কোনও তফাৎ থাকে না, কারণ সারে গ ম ধ নি সা এই রকমই হয়। এই রাগে বাদী ধৈবত ও সম্বাদী গান্ধার। গুর্জরী তোড়ীর সঙ্গে এর পার্থক্য এই যে এতে পঞ্চম ব্যবহার হয় গুর্জরীতে হয় না। এইটুকু পার্থক্যের ওপর নির্ভর করে দুই রাগ পাশাপাশি টেঁকে না তাই গুর্জরী তোড়ী ক্রমশঃ অপ্রচলিত হয়ে পড়ছে।

বিস্তার ঃ—

১। ধ নিসারে গ, ম গ রে গ রে সা, ধ নি সারে গ ম গ রে গ রে সা।

২। সারে গ ম রে গ, ম ধ ম গ, ম ধ নি ধ পম গ রে গ রে সা।

৩। সারে গ ম ধ, ম ধ নি সা, নি ধ ম ধ নিসা, নি ধ ম গ, রে গ রে সা।

৪। সারে গ ম ধ নি সা রে গ রে সা নি ধ ম গ রে সা (দ্রুত তান)

প্রসিদ্ধ গান :—ধ্রুপদ—"মেরে তো অল্লা নামকো"

ধমার "সমভার চলত"

বিলম্বিত খেয়াল—"দইয়া বটে দো"—একতাল

" " "বাজোরে মমদশা"—একতাল

মধ্যলয় খেয়াল "লঙ্গর কাঁকরিয়া"—ত্রিতাল

" " "দেও দরশ মোহে"

সাদরা "আদ অনাহত নাদ"

দরবারী কানড়া

দরবারী কানাড়ার নাম সংস্কৃত গ্রন্থে পাওয়া যায় না। শোনা যায় মিঞা তানসেন দরবারী কানড়ার সৃষ্টি করেন। মুসলমান রাজাদের রাজত্বকালে অনেকগুলি কানড়া এবং মল্লার জাতীয় রাগের সৃষ্টি হয়েছিল।

এখন দরবারী কানড়া, কানড়া জাতীয় রাগের মধ্যে সর্ব্ব প্রধান ও সবচেয়ে প্রসিদ্ধ। এই রাগ আসাবরী (অথবা জৌনপুরী) মেলে।

সমস্ত কানড়ার যে প্রধান বিশেষত্ব তা দরবারী কানড়ায় সব চেয়ে স্পষ্টভাবে বোঝা যায়। এই বিশেষত্ব কোমল গান্ধারের আন্দোলন এবং কোমল নিষাদ এবং পঞ্চমের সংযোগ। সব কানড়াতেই এই নিয়ম খাটে॥ তার ওপর বেশীর ভাগ কানড়াতেই গান্ধার অবরোহণে বক্র অর্থাৎ গ্‌ মরে সা হয় (ম গ্‌ রে সা হয় না)।

দরবারী কানড়ার বাদী রিষভ ও সম্বাদী পঞ্চম। এই রাগের জাতি সম্পূর্ণ বলে মানা যায়। এই রাগের চলন গম্ভীর ও এর স্বরূপ বেশীর ভাগ মন্দ্র সপ্তকে স্পষ্ট। অবরোহণে ধৈবত দুর্ব্বল এবং আন্দোলিত। সরল তানে ধৈবত ব্যবহার হয় না।

আরোহী ও অবরোহী :—

নি সা রে সা ধ নি প ম প ধ নি সা রে ম প ধ নি সা

সা নি ধ নি প মপ গ মরে সা।

বিশেষ তান :—

সা রে গ, মরে সা, নি সা রে ধ নি প

অথবা ম প ধ নি সা রে গ, মরে সা।

বিস্তার :—

১। সা, রে রে সা নি সারে ধ নি প, ম প ধ নি সা

২। ম প ধ নি সা রে, রে গ, গ (আন্দোলিত) ম রে সা

৩। সারে গ রে সা রে, সা, নি সারে মগ, ধ নি প, মপ ধ নি

সা নি প, ম প নি গ মরে সা

৪। মপ ধ নি প, সা ধ নি প, ম প নি প, ম প গ ম রে সা

৫। নি সা রে ম প ধ নি সা, রে সা, নি সা রে, ধ নি রে সা

নিসারে ধ নি প, ম প গ মরে সা

এই প্রকার আলাপে সব সময় আগের স্বরের সঙ্গে যোগ থাকে। অর্থাৎ "সা রে সা", বলতে হলে "সারে নি সা" মিড় দিতে হয়।

৬। রে সা রে নি সা ধ নি প, ম প ধ নি রে সা রে ম প গ

মরে সা, মপ ধ নি সা নি প মপ গ মরে সা

৭। নিসারে ম প ধ নি সা, ম প নি সা রে গ, গ মরে, রে সা

রে সা রে নি সা নি প মপ গ মরে সা

এর থেকে আরও নানারকম তান করা যাবে। বেশী বিস্তার দেওয়া বাহুল্য কারণ এই রাগ অনেকেরই জানা আছে।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ :—	"পর সাদ ভয়োপর"
ধমার	"সজন বিন খেলত"
বিলম্বিত খেয়াল	"মুবারক বাদীয়া"—একতাল
" "	"এ হজরত তোরে"— "
মধ্যলয় খেয়াল	"বন্দন বা বাঁধোরে"—ত্রিতাল
" "	"তুঁব সাঁই করীম"—ত্রিতাল।

দুর্গা

দুর্গা প্রচলনে দুই প্রকার শোনা যায়, এক প্রকার বিলাবল ঠাটে আর এক প্রকার খমাজ ঠাটে।

দুর্গা রাগ সঙ্গীত পারিজাত ইত্যাদি সংস্কৃত গ্রন্থে নেই। এই রাগ সম্প্রতি প্রচলিত হয়েছে।

১। আরোহী ও অবরোহী ঃ—

সারে ম প র্সা, র্সা ধ, ম প ধ ম রে, ধ্ সা।

বিশেষ তান ঃ—

ধ, মরেপ, ম পধ ম রে, ধ্ সা।

প্রসিদ্ধ গান—"তুজীন বোল"

"সখি মোরে রুম ঝুম"

"দেবী ভজ দুর্গা ভবানী"

২। খমাজ ঠাটে—**আরোহী ও অবরোহী ও বিশেষ তান**

গ সা নি্ ধ্ নি্ সা ম গ ম ধ নি ধ ম গ সা।

এই রাগ অতি অল্প প্রচলিত। রাগেশ্বরী থেকে পৃথক রাখা কঠিন।

গান—"দেবী দুর্গে সদা"

দেস

দেস রাগ খমাজ অঙ্গের ও অধুনা প্রসিদ্ধ। ঠিক এই নামের কোনও রাগ সঙ্গীত পারিজাত ইত্যাদি প্রসিদ্ধ গ্রন্থে দেখা যায় না। *

বর্ত্তমানে "দেস" রাগ সকলেরই জানা আছে। এই রাগ খমাজ অঙ্গের, বাদী রি ও সম্বাদী পঞ্চম। আরোহণে গান্ধার বর্জিত ও তীব্র নিষাদ লাগে, অবরোহণে কোমল নিষাদের ব্যবহার হয়।

* সোরট অথবা সোরাষ্ট্রী নাম পাওয়া যায়। দেশাষ্ট্রী নামও পাওয়া যায়, পারিজাতের দেশাখ্য রাগে তীব্রতম রি অর্থাৎ বর্ত্তমানে কোমল গ ও তীব্র গ দুই ছিল। এ রকম রাগ এখন প্রচলিত নেই। নিষাদও তীব্র। সৌরাষ্ট্রী রাগ শ্রী (অর্থাৎ খমাজ বা কর্ণাট) মেলে ছিল সুতরাং সোরট রাগ এই রাগের সঙ্গে মিলতে পারে। দেশাখ্য ও দেস এক সে কথা বলা যায় না।

আরোহী ও অবরোহী ঃ—

সারে মপ নি র্সা। র্সা নি ধ প ম গ রে গ সা।

বিশেষ তান ঃ—

রে ম প নি ধ প, ম গ রে, রে গ সা।

উপরোক্ত বিশেষ তানের তিন ভাগের যে কোনটি দেস্ রাগের সূচনা করে এবং অন্য রাগে দিলে দেস রাগের ছায়া আনে। "মগরে" বা "মরে" সোরট অঙ্গ বলে মানা হয়।

বিস্তার ঃ—

১। সা রে গ সা, রে ম গ রে, পম গ রে, ধ, মপমগরে গ সা।

২। সা রে ম প নি, ধ প, মপ, নি ধ প, ম প ম গ রে, রে ম গরে, গ সা।

৩। নি সা রে নি ধ প, মপ নি সারে, রেগরে, ম গ রে, পম-গরে, নি ধ পম গ রে সা।

৪। সারে মপ, মপনি ধপ, ম প নি র্সা নি ধ প, মপ ম গ রে গ সা।

৫। নিসারে মপনির্সা, নির্সার্রে, র্গর্রে, র্ম র্গ র্রে, র্গ র্সা, নি র্সার্রে র্সা নি ধ প ম গ রে গ সা।

৬। নিসা রে ম প নি সা র্রে র্ম র্গ, র্রে র্পর্ম র্গর্রে, র্গ র্সা নির্সার্রে-র্সা নি ধ প মগরে গ সা।

৭। নি সারে ম প নি ধ প, মপ নি সা রে ম গরে, নি সারে ম
প ম গ রে, গ সা, নিসারে সা নি ধ পম গ রে গ সা।

৮। মপ নিসা, পনিসা, রে গ সা, রে ম গ রে গ সা, রে সা
রে নি ধ প ম গ রে, গ সা।

প্রসিদ্ধ গানঃ—

ধ্রুপদ—এরি সখি সাবন—
ধমার—"এ অত ধূম"
খেয়াল বিলম্বিত "পৈঁয়া পর"—একতাল
" " "হো নয়ন্থ রাস বাদী"—ত্রিতাল
মধ্যলয় খেয়াল "মেহারে বন বন"
" " "ঘন গগন ঘন"
সাদরা "অচল রহো রাজ"

দেশকার

পারিজাতের মতে দেশকার গান্ধার ও নিষাদ তীব্র (অর্থাৎ আমাদের বিলাবল ঠাটে। ধৈবত বাদী)। *

বর্ত্তমানে যে দেশকার গাওয়া হয় তার সম্বন্ধেও উপরোক্ত বর্ণনা প্রয়োগ কল্লে কোনও ভুল হয় না। তবে এর থেকে প্রমাণ হয় না

---

* দেশকার, দেশীকার ইত্যাদি অনেক নাম প্রচলিত আছে। দেশীকার মেল রাগমঞ্জরীকার বর্ত্তমান পূর্বীমেলের মত দিয়াছেন। এরকম দেশকারও এখন শোনা যায় কখন কখনও।

যে দেশকার ঠিক আগেকার মতই আছে বর্ত্তমানে যে দেশকার গাওয়া হয়, স্বর হিসাবে দেখতে গেলে তার সঙ্গে ভূপালীর কোনই পার্থক্য নেই, যেমন আরোহী—সারে গ পধ সা

অবরোহী—সা ধ প গরে সা।

কিন্তু একটি বিলাবল ও অপরটি কল্যাণ মেলে কেন, এ প্রশ্নের মীমাংসা হয় প্রকৃতি আলোচনা কল্লে। দেশকারের প্রকৃতি শঙ্করা, বিলাবল, ইত্যাদি রাগের সঙ্গে মেলে কিন্তু ভূপালী কল্যাণ অঙ্গের রাগ। সেই জন্যে দেশকারে "সা গ প" সঙ্গতি খুব বেশী এবং "ধগ" সঙ্গতিও খুব বেশী কিন্তু ভূপালীতে সারে, পরে গ, ইত্যাদি কল্যাণ অঙ্গের তানের প্রাধান্য। সেইজন্যে সরগম অনেকটা একরকম হলেও "গায়কীতে" সাদৃশ্য দেখা যাবার কথা নয়। দেশকার সকালের রাগ। ধৈবত বাদী গান্ধার সম্বাদী।

বিশেষ তান।—সা ধ প, ধ গ প।

বিস্তার :—

১। গ রে সা গ প, ধ প, গ প গরে সা।

২। সা রে সা, প গ প, ধ প, ধ গ প, সা প গ প ধ প গ রে সা।

৩। গ রে সা, রে ধ সা ধ প গ রে সা, সা ধ প গ প, গরে সা, রে ধ সা।

৪। প, প গ প, গ রে প, ধ প, সা ধ প, ধ গ প গ রে সা।

৫। প ধ সা, ধ সা ধ সা রে গ, রে রে ধ সা, সা পধ গ প গরে সা রে ধ সা।

৭। প স রে সা, গ প গ রে সা, সারে সা, পধপ, গ প গরে সা, সা ধ সা।

এই রাগ উত্তরাঙ্গ—প্রধান, চড়ার দিকে বেশী গাওয়া হয়।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ—নটবর পর"—চৌতাল—ইত্যাদি।

ধমার—"জানেদো হোবন বারী"—

বিলম্বিত খেয়াল—"বন বারী কটবা"—ত্রিতাল

" " —"খুমারভারে পীয়া"—একতাল

মধ্যলয় খেয়াল—"জাগকী"—ত্রিতাল

"তুম পরবারী"—ত্রিতাল।

এই রাগে চড়ার দিকে বেশী যায়। তাই একে উত্তরাঙ্গ রাগ বলা হয়।

দেশী*

দেশী অথবা দেশী তোড়ী আধুনিক রাগ নয়। এই দেশী সাধারণতঃ জৌনপুরী মেলে শোনা যায়। আর একরকম দেশী আছে যাকে কখনও কোমল দেশী বলা হয় তাতে কোমল রি ব্যবহার হয় অর্থাৎ আমাদের ভৈরবী মেলে।

সঙ্গীত পারিজাতে "দেশী" নামে উপরোক্ত কোমল দেশীর উল্লেখ আছে অন্ততঃ যতটা স্বর হিসাবে বোঝা যায়। পারিজাতের দেশীতে



* দেশী তোড়ী জোনপুরী ও ভৈরবী দুই মেলেই আছে। সমস্ত তোড়ী সম্বন্ধে আলোচনা "তোড়ী" প্রসঙ্গে করা হয়েছে।

আরোহণে গান্ধার ও নিষাদ বর্জ্জিত, রিষভ এবং ধৈবত কোমল (বাঁকী স্বর কাফী ঠাটের অতএব এটা আমাদের ভৈরবী ঠাট) "সা"গ্রহ রিষভ বাদী। এই প্রকারের দেশী খুব প্রচলিত নয় তবে কয়েকটি ধ্রুপদ এখনও শোনা যায়।

প্রচলনে আরো দুই প্রকার দেশী আছে অর্থাৎ সব শুদ্ধ চার প্রকার। তাদের মধ্যে একটি তীব্র ধৈবত দিয়ে। আমরা যে জৌনপুরী অথবা সারঙ্গ অঙ্গের দেশী গাই তার ধৈবত কোমল ধৈবতের চেয়ে এক শ্রুতি চড়া। ভৈরব কিম্বা আসাবরীর কোমল ধৈবতের চেয়ে এই দেশীর ধৈবত অনেকখানি চড়া। একে তীব্র ধৈবত বল্লেও দোষ হয় না।

চতুর্থ প্রকারের দেশীতে তীব্র রি ও কোমল ধ ব্যবহার হয়। অর্থাৎ

সবশুদ্ধ এই চার প্রকার দেখা যায়:—

(১) তীব্র রে ও তীব্র ধ যুক্ত।

(২) তীব্র রে ও তীব্র কোমল ধ—এতে সারঙ্গের ভাব খুব প্রবল। সাধারণতঃ এইটিই শোনা যায়।

(৩) তীব্র রে ও কোমল ধ এতে খেয়ালও গাওয়া হয়—

(৪) কোমল রি ও কোমল ধ যুক্ত দেশী। এর সঙ্গে পারিজাতোক্ত দেশীর ঐক্য দেখা যায়।

আর এক প্রকারের দেশী আরোহনে তীব্র রে ও অবরোহণে কোমল রি ব্যবহার করে কিন্তু এই প্রকার দেশীর সঙ্গে এক প্রকার গান্ধারীর কোনও তফাৎ নেই।

এই প্রসঙ্গে বিশেষ দ্রষ্টব্য এই যে শ্রুতির ব্যবহারের ওপরে দেশীর রূপ নির্ভর করে। ধৈবতের মত নিষাদেরও পরিবর্ত্তন হয়। দেশীতে কোমল নিষাদ সময় সময় সামান্য চড়ে যায়। সাধারণ কোমল নি

অথবা ধৈবত ব্যবহার করে (যেমন হার্মোনিয়মের পর্দায় পাওয়া যায়) দেশীর স্বরূপ কিছুতেই বজায় থাকে না।

বিস্তার ঃ—দুই রকম দেশীর বিস্তার দেওয়া হোল, এক তীব্র রিষভ ও তীব্র কোমল ধৈবত যুক্ত দেশীও আর এক কোমল রি ও কোমল ধ যুক্ত দেশী। তবে এই শেষোক্ত প্রকার দেশী, কোমল আসাবরীর সঙ্গে পৃথক রাখা নিতান্ত কঠিন এবং এই প্রকার দেশী অথবা আসাবরী কোনটিই খেয়ালে বেশী গাওয়া হয় না।

তীব্র রে যুক্ত দেশী ঃ—(গান্ধারও তীব্র কোমল)

১। সা রে ম প গ রে গ সারে নি সা।

২। সারে ম প রে ম প গ, রে ম প ধ, ম প গ, রে ম প ধ ম প, রে গ সারে নিসা (গান্ধারের শ্রুতি একটু চড়া)

৩। সারে ম প ধ, ম প নি ধ প গ, ম প ধ, ম প, রে ম, রে গ, সারে নি সা।

৪। সারে ম প ধ ম প সা, রে সা রে নি সা প ধ ম প, রে গ সা, রে প গ সারে নি সা।

৫। ম প নি সা, প নি সারে, সা ধ প, ম প গ রে নি সা, রে প গ সারে নি সা।

এই বিস্তার থেকে বোঝা যাবে যে দেশীর গতি বক্র, সোজা 'সারে মপ নি সা' এ রকম তান নিলে রাগভ্রষ্ট হয়। তবে অনেক

খেয়ালী মানসিক উত্তেজনা দমন কর্ত্তে না পেরে এ রকম তান দিয়ে থাকেন।

দ্বিতীয় প্রকার

১। সা রি ম প নি প, ম প গ রি সা।

২।- সারেম প ধ গ রে মপ ধ নি মপ গ রে সা।

পূর্ব্বে বলা হয়েছে যে এ রাগের বিস্তার অতি সঙ্কীর্ণ, অনবরত আসাবরীর ছায়া দেখা দেবে। সুতরাং এর বেশী বিস্তার দেওয়া কঠিন। নিপ সঙ্গতি প্রায় দেখা যায়।

প্রসিদ্ধ গান

১মপ্রকার। ধমার—"উধোতুম জায়ক"

ধ্রুপদ তীব্র রে যুক্ত দেশীতে দেখা যায় না।

বিলম্বিত খেয়াল "নৈয়া মোরী ভই"—একতাল

" " "পিয়া হম বারে" "

সাদরা "নিরঞ্জন কি যে"—ঝপতাল

মধ্যলয় খেয়াল—চতুর বলমুবা"—লক্ষণ গীত।

দ্বিতীয় প্রকার কোমল রি যুক্ত দেশীতেও কখনও কখনও তীব্র রিষভের প্রয়োগ দেখা যায়। প্রচলনে তীব্র রে—যুক্ত দেশীই শোনা যায়।

ধনাশ্রী

ধনাশ্রী—ধনাশ্রী রাগের উল্লেখ রাগ তরঙ্গিণীতে পাওয়া যায়। লোচন পণ্ডিতের সময় ধনাশ্রী আমাদের বর্ত্তমান পূর্ব্বী মেলে

ছিল ; কিন্তু পূর্ব্বীর মত তাতে কোমল মধ্যমের ব্যবহার ছিল না। বর্ত্তমান পুরিয়া ধনাশ্রীর সঙ্গে এর কোনও তফাৎ দেখা যায় না। তখন ধনাশ্রী মেল অথবা ঠাট ছিল।

সঙ্গীত পারিজাত ও রাগ তত্তবিবোধ তিন প্রকার ধনাশ্রী উল্লেখ করেছেন। প্রথম সম্পূর্ণ ধনাশ্রী—তখনকার শুদ্ধ মেল অথবা বর্ত্তমান কাফী ঠাট, দ্বিতীয় ষাড়ব ধনাশ্রী—এতে ধৈবত বর্জ্জিত তৃতীয় ঔড়ব ধনাশ্রী—এতে রি ও ধ বর্জ্জিত। এই শেষোক্ত প্রকার হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে ধানী নামে পরিচিত।

বর্ত্তমানে একপ্রকার ধনাশ্রী কাফী ঠাটে অপর প্রকার (পুরিয়া ধানশ্রী) পূর্ব্বী ঠাটে।

এই পূরিয়া ধনাশ্রী বাংলা দেশে ধানশ্রী নামে প্রচলিত ছিল। ৺ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী ধানশ্রী নামে পুরিয়া ধনাশ্রীর আলাপ দিয়েছেন।

আর এক প্রকারের ধনাশ্রী মুসলমান ওস্তাদরা বাংলা দেশে প্রচলিত করেছেন তাতে কোমল নি র স্থানে তীব্র নি দিয়ে অনেকটা ভীম-পলাশীর ধরণে বিস্তার করা হয়; ভীমপলাশী থেকে এর রূপ সম্পূর্ণ বিভিন্ন। এই রাগ দক্ষিণাঞ্চলে পটদীপকী নামেও প্রচলিত। পটদীপকী রাগের বিস্তার—ঐ রাগের নামেই দেওয়া হবে।

প্রথম প্রকারের ধনাশ্রী অর্থাৎ নি সা গ ম প নি সা এই আরোহী ও সা নি ধ প ম গ রে সা এ অবরোহী যে রাগ তার ব্যবহার ও প্রচলন খুব কম। এর সঙ্গে ভীমপলাশীর তফাৎ এই যে ভীমপলাশীতে মধ্যমের বাদীত্ব ও প্রাবল্য কিন্তু ধনাশ্রীতে পঞ্চম বাদী এবং মধ্যমের ব্যবহার খুবই কম।

বিস্তার :—

১। নি সা গ ম প, গ প, গ প গ ম প নি ধ প, গ রে সা

২। নি সা গ ম প, গ ম প, নি সা, সা গ সা নি ধ প ম প গ, ম গ রে সা।

ধানী—(অর্থাৎ পূর্ব্ব প্রচলিত ঔড়র ধানশ্রী) অনেকটা এই ভাবে গাওয়া হয় তবে ধৈবত রিষভ একেবারে বাদ দেওয়া হয়। সাধারণতঃ ধানীর গৎ যন্ত্রে শোনা যায়—কদাচিৎ কখনও কেউ কেউ গেয়ে থাকেন।

ধানেশ্রী অথবা পুরিয়া ধানেশ্রী—*

অনেকটা কোমল ধৈবত যুক্ত পূর্ব্বীর মত তবে এতে কোমল মধ্যমের ব্যবহার নেই। এর ঠাট এই রকম—সা রি গ ম প ধ নি সা এর মধ্যে কোমল রি, তীব্র ম, কোমল ধ—এর স্বরূপের বিশেষ ছায়া দেয়।

আরোহী ও অবরোহী :—

নি রে গ ম প, ধ প, ম ধ নি সা, রে নি ধ প, ম গ, ম রে গ, রে সা।

এর বাদী পঞ্চম সম্বাদী রিষভ। রাগ সম্পূর্ণ। সময় সন্ধ্যা।

বিশেষ :—

নি রে গ, ম প, ধ প, ম গ, ধ ম গ রে সা।

* রাগতরঙ্গিণীতে ধনাশ্রী মেল ও বর্ত্তমান পূর্ব্বী মেল এক।

১। নি রে গ, রে গ ম প, ম গ, ম রে গ, রে সা।

২। নি রে গ, ম রে গ প, ম ধ প, ম ধ নি ধ প, ম গ, রে গ, ম গ রে সা।

৩। নি রে গ ম প, ম গ রে গ প, ম ধ প, ম ধ নি ধ নি ধ প, ম গ, ম রে গ ম গ রে সা।

৪। নি রে নি ধ প, ম ধ নি ধ প. ম ধ নি রে গ নি রে গ প ম গ রে, রে, সা নি রে সা।

৫। ম গ ম ধ প, সা, নি রে সা, নি রে গ রে সা নি ধ নি ধ প, ম ধ নি রে নি ধ প ম গ রে সা।

৬। নি রে গ ম ধ নি সা রে গ রে সা নি ধ প ম গ রে সা।

প্রসিদ্ধ গান ঃ—"সুমরণ হরকো"—চৌতাল

ধমার—"মোহন খেলার"

খেয়াল—"মুরলি বজা"—একতাল

বিলম্বিত—"ঝল ঝল অভি"

মধ্যলয়—"পায় লিয়া ঝনকার"—ত্রিতাল

"পনঘটবা জানেন"

এছাড়া আরও অনেক গান প্রচলিত আছে।

পরজ

সঙ্গীত পারিজাতে পরজের উল্লেখ নেই। ভাবভট্ট অনুপ-সঙ্গীতবিলাস গ্রন্থে পরজের উল্লেখ করেছেন তাও আবার হৃদয় প্রকাশ থেকে শ্লোক উদ্ধৃত করে। এই শ্লোক থেকে যেটুকু সংবাদ পাওয়া যায় তার ওপর নির্ভর করে বিশেষ কিছু বলা যায় না।*

বর্ত্তমানে পরজ প্রসিদ্ধ এবং প্রচলিত রাগ। এই রাগ বর্ত্তমান পূর্ব্বী ঠাটে। এতে সা, কোমল রি, তীব্র গা, তীব্র মা, পঞ্চম, কোমল ধৈবত এবং তীব্র নিষাদ লাগে। এই রাগের সঙ্গে বসন্তের খুব সাদৃশ্য "স্বর গত" অর্থাৎ স্বরগুলি একই। প্রকৃতির যথেষ্ট পার্থক্য আছে। আসলে পরজের প্রকৃতি অনেকটা কালেংড়ার সঙ্গে মেলে।

আরোহী ও অবরোহী—

নি সা গ ম ধ নি সা, সা নি ধ প ম প ধ প গ ম গ রে সা।

বিশেষ তান

সা নি ধ প ম ধ নি নি সা।

অথবা সা নি ধ প ম প ধ প গ ম গ।

এই বিশেষ তান দুটির থেকে দেখা যাবে যে তীব্র মধ্যম থাকা সত্ত্বেও কালেংড়ার ভাব দেখা যায়। এই রাগ উত্তরাঙ্গ প্রধান। বাদী "তার সা" সম্বাদী পঞ্চম। রাত্রের শেষ প্রহরে গাইবার সময় তবে সাধারণতঃ একটু গভীর রাত্রি হলেই গাওয়া হয়।

* বর্ত্তমান পরজের সঙ্গে এই পরজের কোনও সাদৃশ্য বোঝা যায় না।

বিস্তার :—

১। সাঁ নি ধ নি ধ, ম ধ নি সাঁ, সাঁ নি ধ প গ ম গ ম গ রে সা,

নি সা গ ম ধ নি সাঁ।

২। নি সা গ ম প, ম প গ ম গ, ধ প গ ম গ, সাঁ নি ধ প ম প গ ম গ রে সা।—এখানে বিশেষ দ্রষ্টব্য এ যে কোনও স্বর আন্দোলিত হয় না। তীব্র মধ্যম আন্দোলিত হলে পূর্ব্বী এবং কোমল ধৈবত আন্দোলিত হলে ভৈঁরোর ভাব এসে পড়বে।

৩। নি সা গ ম গ, ধ প গ ম গ, গ ম প ধ নি সাঁ, নি ধ প,
গ ম গ রে সা।

৪। নি নি ধ নি ধ প ম ধ নি নি সাঁ, সাঁ রেঁ নি সাঁ নি ধ প,
গ ম প ধ ম প গ ম গ, ম গ রে সা।

৫। নি সা গ ম ধ নি সাঁ গঁ রেঁ সাঁ, মঁ গঁ রেঁ সাঁ, নি রেঁ
সাঁ রেঁ নি সাঁ নি ধ নি ধ প গ ম গ রে সা।

৬। নি সা গ ম ধ নি রে গ রে ম গ রে সা রে নি সা নি

ধ নি, ম ধ নি সা।

প্রসিদ্ধ গান ধ্রুপদ—"সোহে হুসনরী"
ধমার—"ছিনরিয়া"
খেয়াল—"ঘুংঘট—ভো"—একতাল
মধ্যলয় "পবন চলত"—ত্রিতাল।

পূর্ব্বী

সঙ্গীত পারিজাতে পূর্ব্বীর উল্লেখ আছে। এই মতে পূর্ব্বী" গৌরী" মেলে ছিল (অর্থাৎ বর্ত্তমান ভৈরব মেলে ছিল)। বর্ত্তমানে পূর্ব্বী নামে আলাদা মেল থাকলেও এখনও পূর্ব্বীতে কোমল মধ্যমের ব্যবহার আছে এবং এই কোমল মধ্যম ছাড়া পূর্ব্বী গাওয়া যায় না।

বর্ত্তমানে পূর্ব্বীর ঠাট সা, কোমল রি, তীব্র গ, তীব্র ম, পঞ্চম, কোমল ধৈবত, ও তীব্র নিষাদ। পূর্ব্বীতে কোমল মধ্যম ব্যবহার হলেও পূর্ব্বী ঠাটে কোমল মধ্যম দেওয়া হয়না। পূর্ব্বী ঠাটে একরকম আরও কতকগুলি রাগ আছে যথা বসন্ত, পরজ, ও এক প্রকারের ললিত পঞ্চম। এবং আর একটী কথা এই বোঝা যায় যে কোনও রাগ পূর্ব্বেকার মেল থেকে সরে গিয়ে অন্য মেলের স্বর ব্যবহার কর্লে পূর্ব্বের প্রকৃতি কতকটা বজায় থাকে যেমন গৌরী মেলের (বর্ত্তমান ভৈরব মেলের) অনেক রাগ বর্ত্তমানে পূর্ব্বী মেলে এসে পড়েছে। কিন্তু তা সত্ত্বেও এতে গৌরী মেলের স্বর ব্যবহার হচ্ছে। ক্রমোন্নতি অথবা ক্রমবিকাশের নিয়মই এই।

বর্ত্তমানে এদের পূর্ব্বী মেলে মানা হয় এই জন্তে। পূর্ব্বী রাগ এখন স্বতন্ত্র হয়েছে, এবং পূর্ব্বীজাতীয় রাগ এখন পূর্ব্বী মেলে ধরা হয়।

বর্ত্তমানে পূর্ব্বী দুই প্রকার। একপ্রকার কোমল ধৈবতের ও আর এক প্রকার তীব্র ধৈবতের। কোনও মতে পূর্ব্বীতে যে ধৈবত লাগে তা কোমল ও তীব্র ধৈবতের মাঝামাঝি এবং ভৈরব ও পূর্ব্বীর ধৈবতে অনেক তফাৎ। একথা একেবারে অস্বীকার করা যায় না। যাহোক বাংলা দেশে তীব্র ধৈবতের পূর্ব্বীর প্রচলনই বেশী ছিল।

বর্ত্তমানে কোমল ধৈবতের পূর্ব্বী অতি প্রচলিত রাগ। এই রাগ সম্পূর্ণ, দুই মধ্যম যুক্ত এবং সন্ধ্যাবেলা গাওয়া হয়। বাদী গান্ধার ও সম্বাদী নিষাদ। দিনের শেষ প্রহরে গাইবার কথা কিন্তু সন্ধ্যার পরই গাইবার সুযোগ সাধারণতঃ বেশী হয়। কখনও দুই ধৈবতের ব্যবহার দেখা যায়।

আরোহী ও অবরোহী :—

নি রে গ ম প ধ নিসা, সা নি ধ প ম গ ম গ রে সা।

বিশেষ তান :—

প ম গ ম গ রে সা, নি রে গ।

বিস্তার :—

১। নি রে গ. রে গ ম (তীব্র মধ্যম সব সময় আন্দোলিত থাকে), গ ম গ রে গ রে সা।

২। নিরে গ ম প, ধ ম প গ ম গ, ধ ম গ ম গ, ম ধ ম গ,

রে গ ম ধ ম গ, ম গ রে সা।

৩। নি রে গ ম ধ নি, ধ নি ধ প, ম ধ ম প গমগ, ধ ম গ

রে সা।

৪। নিরে গ ম ধ ম ধ ম সা, নি রে সা নি ধ নি ধ প, রে

নি ধ নি ধ প, ম, গ ম গ রে সা।

৫। নিরে গ ম ধ নি সা, নিরে সা, নিরে গ নি রে গ ম প ম,

গ ম গ, রে গ রে সা সানি ধ নি ধ প, ম প গ ম গ, মগ

রে সা।

তীব্র ধৈবতের পূর্ব্বীর কোন'ও বিশেষত্ব নেই উপরোক্ত তানে কোমল ধৈবতের স্থানে তীব্র ধৈবতের ব্যবহার কল্লেই অপর পূর্ব্বীর বিস্তার হয়।

প্রসিদ্ধ গান ঃ—

ধমার—"আহো কৈসো জান—"

" —"ভলোরী তেরী জোবন"

ধ্রুপদ—"মেরী পতরা"—ইত্যাদি আরও অনেক ধ্রুপদ আছে

খেয়াল—"পীর নীজামুদ্দীন"—একতাল

"নৈয়া মোর"—

মধ্যলয়—"বঁহি কৈঁওন জায়"—ত্রিতাল

"কগবা বোলে"—

সাদরা—"পায়োহে পীর"—

পূর্ব্বী সারঙ্গ :—

সঙ্গীত পারিজাতে এই রাগের বিবরণ এই—এই রাগে গান্ধার নিখাদ তীব্র, মধ্যম তীব্র, রি ধ কোমল—(অর্থাৎ আমাদের পূর্ব্বী মেল) গান্ধার ন্যাস পঞ্চম বাদী। এতে কোমল মধ্যম নেই। বর্ত্তমানে অপ্রচলিত। এখনকার পূর্ব্বী রাগের সঙ্গে মিল থাকা সম্ভব।

পুরিয়া অতি প্রসিদ্ধ ও প্রচলিত রাগ। প্রত্যেক গায়কই পুরিয়া রাগ গেয়ে থাকেন। সঙ্গীত পারিজাতে পুরিয়ার উল্লেখ নেই। ভাবভট্ট পণ্ডিত অনুপসঙ্গীত বিলাস গ্রন্থে পুরিয়ার উল্লেখ করেছেন কল্যাণের পরে। এবং অনুপসঙ্গীত রত্নাকরে "পুরিয়া ভেদা", বলে অনেকগুলি রাগের উল্লেখ করেছেন।

রাগ তরঙ্গিনীকার লোচন ইমন মেলে পুরিয়ার উল্লেখ করেছেন।* এতে মনে হয় পুরিয়া ইমন অথবা কল্যাণ অঙ্গের এবং মেলের রাগ ছিল।

* বর্ত্তমান পুরিয়া মেল এই গ্রন্থকারদের সময় প্রচলিত ছিল না। "রাগমঞ্জরী-কারও" এই মেলের ব্যাখ্যা দেননি।

বর্ত্তমানে পুরিয়া মারবা মেলে—সা, কোমল রি, তীব্র গ, তীব্র, ম, পঞ্চম তীব্র ধৈবত ও তীব্র নিষাদ এই কয়টি সুর মারবা মেলে আছে। পুরিয়া রাগে পঞ্চমের ব্যবহার নেই। এই মেলের অনেকে রাগেই পঞ্চম লাগে না।

পুরিয়া ষাড়ব রাগ। মন্দ্র এবং মধ্য সপ্তকে বেশী বিস্তার হয় বাদী গান্ধার ও সম্বাদী নিষাদ। নিষাদ এবং তীব্রমধ্যমের যোগ দেখা যায় অর্থাৎ নিম এবং নি ম গ রে সা এই রকম তান খুব ব্যবহার হয়

আরোহী ও অবরোহী :—

নিরে সা, গ ম ধ ম গ, মধ নি রে সা

সা নি ধ নি ম গ রে সা।

খেয়ালের তানে নি রে গ ম ধ নি রে সা নি ধ ম গ রে সা, এই রকম আরোহী ও অবরোহী নিলে দোষ হয় না।

পুরিয়া রাগে 'সা' এর ব্যবহার কম। সাধারণতঃ সা বাদ দিয়ে চলাই এর বিশেষত্ব।

বিশেষ তান

নি রে গ রে সা নি ধ নি, ম ধ নি রে সা।

বিস্তারঃ—

১। গ রে, নিরে সা, নি ধ নি, ম ধ নি রে নি, নি রে সা

২। সা, নি রে গ, ম গ গ ম ধ গ ম গ, রে গ রে নিরে সা।

৩। নি ম গ, ম ধ, গ ম গ, ম গ রে সা নি ধ নি।

৪। ম গ, ম নি ম গ, নি রে নি ম গ, ম ধ ম গ, ম ধ
নি ম ধ ম গ ম গ রে সা।

৫। নি রে গ ম ধ নি রে সা, গ রে সা নি ধনি ম ধ, ম নি,
ধনি ম ধ গ ম গ, ম গ রে সা।

৬। নিরে গ ম ধনি রে গ রে সা, নিরে গরে সা সানি ধনি,
ম ধ, গ ম গ, ম গ রে সা।

নিষাদ ও তীব্র মধ্যমে কম্পন থাকে বিশেষতঃ খেয়াল গায়কীতে।

প্রসিদ্ধ ধমার—"মোরী আঁগিয়া—"

" ধ্রুপদ—"চপল করণ"

বিলম্বিত খেয়াল—"সুঘর বনায়ে"

মধ্যলয়—"থাসুকাই রার"

এ ছাড়াও অনেক প্রচলিত গান আছে।

পুরিয়া ধানেশ্রী

ধনাশ্রী দেখুন।

পুরিয়া কল্যাণ

সাধারণতঃ পুরিয়া এবং কল্যাণ রাগের মিশ্রণ। এতে পূর্ব্বভাগ পুরিয়া (অর্থাৎ স রি গ ম প এই পর্য্যন্ত পূর্ব্ব ভাগ এবং "ম পধনিসা" এইটি উত্তর ভাগ) এবং উত্তর ভাগ ইমন অথবা কল্যাণ। একে সাধারণতঃ পূর্ব্ব কল্যাণও বলা হয়।

পূর্ব্ব কল্যাণ

পুরিয়া কল্যাণের সঙ্গে এ রাগের বিশেষ কোনও তফাৎ নেই কারণ পুরিয়া এবং ইমনের মিশ্রণ ছাড়া এতে আর কিছুই নেই।

আরোহী ও অবরোহী :—

সা রি গ ম প ধ নি সা। সা নি ধ প ম গ রি সা।

বিস্তার।

১। নিরি গ ম গ, প ম গ ধ প ম গ, রে গ রে সা।

২। নি রে গ ম প, ম ধ প, ম ধ নি ধ প, ম ধ নিসা

নি ধ প, ম গ, প মগ, রি গ রে সা।

৩। নি রে গ ম ধনি র্সা, ম ধনি, ধনি র্সা, নির্রে র্সা, র্সারে

নি ধ মপ, ম গ, রি সা।

এই রাগ সম্প্রতি প্রচলিত হয়েছে। পূর্ব্বে এই রাগ ছিল বলে মনে হয় না।

প্রসিদ্ধ খেয়াল "হোবন লাগি সাঁঝ।

পিলু

পিলু সংস্কৃত গ্রন্থে পাওয়া যায় না। একে নিতান্ত আধুনিক রাগ না বলা গেলেও মুসলমানদের সৃষ্ট রাগ বলে ধরা যায়। ৺ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী একে যাবনিক রাগের মধ্যে উল্লেখ করেছেন।

বর্ত্তবানে পিলু অতি প্রচলিত রাগ যদিও এতে ঠুমরী ছাড়া আর কিছুই শোনা যায় না। পিলুতে খেয়াল সচরাচর গাওয়া হয় না তবে তার ধ্রুপদ ও ধমার শোনা যায়।

পিলু সব সময়ে গাওয়া হয়, এর ঠাটে সা রে গ ম প ধ নি র্সা অর্থাৎ পূর্ব্ব ভাগ কাফী এবং উত্তর ভৈরব। এই ঠাট পিলুর আসল ঠাট তবে বর্ত্তমানে পিলু কাফী ঠাটে ধরা হয় কারণ কোমল নিষাদ ও শুদ্ধ ধৈবত ত এতে লাগেই তাছাড়া আর সব স্বরই লাগে।

আরোহী ও অবরোহী:—

নি সা গ ম প নি র্সা নি ধ প ম গ রে সানি।

বিশিষ্ট তান।

নি সা গ, রে গ, সা নি, নি স, গ সা।

বিস্তার।

১। নি সা গ রে গ, গ রে সা নি, নি সা গ ম প, গ রে সা।

২। নি সা গ ম প, ম প গ, প ধ প ম গ, রে সানি সা গ সা।

৩। নি সা গ ম প, গ ম প নি, সা নি ধ প, ম প গ, সা নি।

৪। নি সা গ রে গ, রে ম গ, রে সানি সা।

৫। নি সা গ (শুদ্ধ গ), নি সা গ ম প গ, নি সা গ মপ নি ধ প গ, প গ, রে ম গ রে সা।

৬। নি সা গ ম প, নি, সা, গ ম প নি সা, গ রে সা ধ প গ রে সা নি, নি সা, গ রে সা।

৭। নি সা গ ম প নি সা, গ রে সা নি সা, নি সা গ, রে গ, রে ম গ রে সা নি সা, প গ রে সা নি সা গ রে সা।

৮। নি সা গ রে গ, নি সা ধ প, প ধ নি সা, নি সা গ, রে গ ম প, গ, সারে গ নি সা।

৯। নি সা রে নি সা গ রে গ, ম প গ নি সা।

নিসা গ, সাগ মপ গ, রে ম গ রে সা নি সা গ সা।

প্রসিদ্ধ গান ঃ—

ধ্রুপদ ধমারে পিলু প্রায়ই কোমল রি যুক্ত।

ধ্রুপদ "তুম তরশ"

ধমার "সোঁচ সমঝ"

ঠুমরী "কলেজবা মে বাস্থরী কি"—ত্রিতাল

"কদর গিয়া প্যারে লগে তুসে নৈন"।

বহার

বহার রাগ আধুনিক, সুপ্রসিদ্ধ এবং প্রচলিত। বহার রাগের স্বতন্ত্র অস্তিত্ব থাকলেও এর মধ্যে দুটি প্রধান রাগের ছায়া সব সময় থাকে, বাগেশ্রী ও আড়ানা কিম্বা কখন কখনও বাগেশ্রী এবং মল্লার। আবার অনেক সময় বাগেশ্রী, কানাড়া (বা অড়ানা) ও মল্লার এই কয়টি অঙ্গই সুস্পষ্ট ভাবে দেখা যায়।

বহার দুই রকম প্রচলিত আছে কাফী ঠাট (বাগেশ্রী অঙ্গের) এবং আসাবরী ঠাট (আড়ানার মত)। শেষোক্ত মতাবলম্বীরা আড়ানায় তীব্র ধৈবত ব্যবহার করেন। এই শেষোক্ত মত বাংলা দেশে কিছুকাল পূর্ব্বে বিশেষ প্রচলিত ছিল। বাংলা দেশের বাইরে তীব্র ধৈবত যুক্ত কাফী ঠাটের বহারই সর্ব্বত্র প্রচলিত সুতরাং এই প্রকার বহার সম্বন্ধেই বেশী আলোচনা করা হোল।

বহার রাগ অতিশয় বক্র প্রকৃতির, তাই সরল তান এতে চলে না। ব্যবহার কল্লে হয় আড়ানা কিম্বা বাগেশ্রীর রূপ বেশী করে দেখা যায়।

আরোহী ও অবরোহী :—

নি সা গ ম ধ নি সা, নি ধ নি প; ম প গ মরে সা।

বাদী মধ্যম, সম্বাদী সা

এতে দেখা যাবে যে আরোহণে রি ও প বর্জিত এবং অবরোহণে ধৈবত বর্জিত কিম্বা বক্র এবং গান্ধার ও বক্র। বাহারে কানড়া অঙ্গের এত প্রাবল্য যে একে কানড়ার প্রকার রাগ ধরা যায়।

বহার রাগের সঙ্গে অনেক রাগের মিশ্রণ চলে যথা, ভৈরব বাহার, বসন্ত বাহার, অড়ানা বাহার, হিন্দোল বাহার, মালকোশ বহার, জৌনপুরী বহার ইত্যাদি। এই মিশ্রণ স্বরলিপি করে বোঝান নিতান্ত অসম্ভব, কারণ স্বরের আন্দোলনের উপর এই মিশ্রণের সৌন্দর্য্য নির্ভর করে তার স্বরলিপি কল্লে কিছুই বোঝা যাবে না, যদি না আগে থেকে ভাল করে জানা থাকে।

বিশেষ তান :—

সা নি প ম প গ ম ধ নি সা।

যদিও বহারে দুই নিষাদের ব্যবহার শোনা যায় তাহলেও তীব্র নিষাদ কোমল নিষাদের শ্রুতির পার্থক্য এক্ষেত্রে অতি কম। সাধারণতঃ কোমল নিষাদই একটু চড়া এবং সেইটেই তীব্র নিষাদের মত শোনায়।

বিস্তার।

১। সাম ম প গ ম নি ধ নি সা। সা নি প ম প গ মরে সা

২। রে নি সা ম, গ ম, প গ ম নি ধ নি প ম পম, সা নি প ম প গ ম, প গ ম রে সা

৩। গ ম ধনি সা, ধনি প, ম প গ ম নি প, গ ম রে সা

৪। সারে নি সা ম গ প ম নি প, গ ম ধনি সা ধনি প, ম প গ ম রে সা।

৫। নি সা গ ম ধনি সা, ধনি সা, ধ নি ধ, ধ নি সারে নি সা ধনি প, ম গ ম ধনি সা।

৬। নি সা ম গ ম প, ম প গ ম ধনি সা, নি সারে নি সা ধ নি সা ধনি প গ ম প গ ম রে সা।

৭। গ ম ধনি সা রে নি সা নি সা গ ম প গ মরে সা নি সা নি প ম প গ ম রে সা।

৬ ও ৭ বিস্তারে দুই নিষাদেরই ব্যবহার দেখান হোল।

৮। নি সা গ ম প নি ম প, গ ম ধনি সা, ম গ মরে সা নি প, মপ গ মরে সা।

বহার রাগে অনেক প্রসিদ্ধ গান আছে মাত্র কয়েকটির উল্লেখ এখানে করা হোল।

ধ্রুপদ "সপ্ত স্বরণ বরণ"

ধমার "খেলন আই ফাগুন"

খেয়াল বিলম্বিত—"নই ঋত নই ফুল"—একতাল

" " —"মালনি তোহে"

মধ্যলয় ত্রিতাল—"ফুলবালে কন্থ"

" " —"কৈসি নিকসি"

খেয়াল বসন্ত বাহার—"বর জো ন মানে"

" হিন্দোল বাহার "কোয়েলিয়া বোলত"

ভৈরব বহার—"আইলারে"

অড়ানা বহার—"পিয়াসনে"

জৌনপুরী বহার—"পিহু পর দেশ"

বসন্ত

বসন্ত রাগের উল্লেখ এবং বিবরণ সঙ্গীত পারিজাতে পাওয়া যায়। পারিজাতের মতে এই রাগে গান্ধার ও নিষাদ তীব্র, ষড়জ গ্রহ এবং মধ্যম বাদী। পারিজাতের শুদ্ধ ঠাটে গান্ধার ও নিষাদ তীব্র কল্লে আমাদের বিলাবল মেল পাওয়া। সুতরাং বর্ত্তমান বসন্তের সঙ্গে কোনও মিল থাকা সম্ভব নয়।

সাধারণতঃ দুইরকম বসন্ত প্রচলিত, এক পূর্ব্বী মেলে কোমল ধৈবত যুক্ত আর এক মারবা মেলে তীব্র ধৈবত যুক্ত। সমস্ত রকম বসন্ত যদি ধরা যায় তাহলে প্রচলিত ও অল্প প্রচলিত মিলিয়ে পাঁচ রকম বসন্ত শোনা যায় যথা :—

১। সা গ ম ধ র্সা, র্রে সা নি ধ প ম গ ম গ

পূর্ব্বী মেলে। এইটি সর্ব্বত্র প্রচলিত।

২। সা গ ম নি ধ ম ধ র্সা, নি ম গ ম গ রে সা।

মারবা মেলে।

৩। সা গ ম ধ র্সা, সানি ধ প ম গ ম গ রে সা

এতে দুই ধৈবতের ব্যবহার হয়।

আরোহণে তীব্র ধৈবত এবং অবরোহণে কোমল।

৪। সা গ ম নি ধ নি ম ধ ম গ রে সা। এতে দুই মধ্যমেরই ব্যবহার হয়—আরোহণে কোমল।

৫। সা গ ম প ধ নি ধ ম গ ম গ রে সা।

এর সঙ্গে মুলতানীর প্রকৃতি প্রায় মেলে! এই শেষোক্ত প্রকার তোড়ী মেলে।

পূর্ব্বী ঠাটের বসন্তই সর্ব্বত্র প্রচলিত তারই বিস্তার দেওয়া হোল। সাধারণতঃ সমস্ত উৎকৃষ্ট খেয়াল এই প্রকার বসন্ত রাগে রচনা করা হয়েছে।

এই রাগ বসন্ত কালে সব সময় এবং অন্য কালে রাত্রের শেষ ভাগে গাওয়া হয়। তবে আজকাল গভীর রাত্রেও বসন্ত গাওয়া হয় কারণ শেষ রাত্রে গান করার প্রথা ক্রমশঃ উঠে যাচ্ছে।

বসন্ত রাগে দুই মধ্যমের ব্যবহার হয় এবং "গ ম ম" এই ললিতাঙ্গের ও ব্যবহার হয়।

আরোহী ও অবরোহী :—

সা গ ম ধ রে সা। রে নি ধ প, ম গ, ম গ রে সা।

বিশিষ্ট তান—ম ধ রে সা নি ধ প, ম গ ম গ

এই বিশিষ্ট রূপ বজায় রাখতে পারলে পরজের সঙ্গে কোনও গোলমাল হওয়ার সম্ভাবনা নেই। পরজে "ম প ধ প গ ম গ" ও "ম ধ নি নি সা" এই তান ক্রমাগত ব্যবহার হয় কিন্তু পরজে "ম ধ রে সা" এবং "ম গ ম গ" এই তানগুলি ব্যবহার করা কখনও উচিত নয়। কারণ এই দুটি বসন্তের বিশেষ তান।

১। ম ধ রে সা, সা রে নি ধ প, ম ধ নি ধ প ম গ ম গ

২। সা রে সা গ ম ধ সা নি ধ প ম ধ ম গ ম গ রে সা

৩। ম ধ সা নি ধ প ম গ ম গ, ম ধ রে সা নি ধ প ম গ
ম গ, ম নি ধ প, ম গ ম গ রে সা।

৪। নি সা গ ম ধ সা রে সা গরে সা, নি সা ম গরে সা
নি ধ নি ধ প, ম ধ নি ধ প, ম গ ম গ রে সা।

৫। ম ধ রে সা, সা নি ধ প, রে নি ধ নি ধ প, মধ নি ধ প

ম গ ম গ রে সা।

৬। নি সা ম, ম গ ম গ, নিসা গ মম ম গ, ম ধ নি ধ প ম

ম গ, ম ধ রে সা নি ধ প, ম গ রে সা।

৭। নিসা গ ম ধ নি সা গ রে সা, ম গ রে সা, প ম গ রে সা

সানি ধ, নি ধ প, ম গ ম গ রে সা।

৮। ম ধ সা, ম ধ নি সা রে সা, রে গ রে ম গ প ম গ রে সা

নি ধ প ম গরে সা।

প্রসিদ্ধ গান।—অনেক গান প্রচলিত আছে তার মধ্যে কয়েকটি এই :—

ধ্রুপদ—"মালতী কেতকী—"

ধমার—"গাবো বসন্ত"—কোমল ধৈবত

" "ভঁবরা ফুলে"—তীব্র"

বিলম্বিত খেয়াল—"নবিকে দরবার"—ত্রিতাল

" " —"আইক্কত"—একতাল

মধ্যলয় —"পনঘটবা ঠাড়ো"—ত্রিতাল ইত্যাদি
" —"এই ডি এইডি—একতাল ইত্যাদি

বাগেশ্রী অথবা বাগেশ্বরী

বাগীশ্বরী অথবা বাগেশ্রী সঙ্গীতপারিজাতে পাওয়া না গেলেও ভাবভট্ট পণ্ডিত অনুপ-সঙ্গীত রত্নাকর গ্রন্থে "বাগীশ্বরী কর্ণাট" রাগের উল্লেখ করেছেন। রাগতরঙ্গিণীকার লোচন বাগীশ্বরী রাগ কর্ণাট মেলে (তখনকার কর্ণাট বর্ত্তমান খমাজ মেলে) উল্লেখ করেছেন। বর্ত্তমানে বাগেশ্রীর গান্ধার তীব্র নয় কোমল সুতরাং একে কাফী ঠাটে ফেলা হয় কিন্তু বাগেশ্রীর গান্ধার সাধারণ কোমল গান্ধারের চেয়ে একটু চড়া এবং তীব্র গান্ধারের চেয়ে একটু নীচে। অনেকে বাগেশ্রী কানাড়াকে আলাদা রাগ বলেম। বর্ত্তমানে দুই রকম ধরণের বাগেশ্রী শোনা যায় এক রকম কানড়া অঙ্গের আর এক রকম কাফী অঙ্গের। বাগেশ্রী কানড়া বলতে কানড়া অঙ্গের বাগেশ্রী বোঝায়।

বাগেশ্রী কাফী ঠাটে। আরোহণে রিখব ও পঞ্চম বর্জিত অবরোহণে সম্পূর্ণ। কখনও কখনও পঞ্চম বর্জিত বাগেশ্রীও শোনা যায়। যদিও বাগেশ্রীতে আরোহণে রিষভ পঞ্চম বর্জিত তবু আংশিকভাবে অরোহণেও লাগে যেমন "প ধ নি ধ ম" এই তান (এবং "রে গ ম গ রে সা" এই রকম তানও লাগে)। কিন্তু "সারে গ ম পধ" এ রকম তান কিম্বা "গ ম পধ নি" এ রকম তান চলে না শুধু "ম পধ গ" এইটুকু ব্যবহার হয়।

আরোহী ও অবরোহী :—

নি সা গ ম ধ নি র্সা, র্সা নি ধ প ম গ রে সা।

বাদী মধ্যম অথবা ধৈবত। বাগেশ্রীর বাদী সাধারণতঃ মধ্যম বলা হয়ে থাকে কিন্তু বাগেশ্রীর রূপ ধৈবতের ব্যবহারের ওপর সবচেয়ে বেশী নির্ভর করে এবং এ ক্ষেত্রে মধ্যমের প্রাধান্য সবচেয়ে বেশী বলে মেনে নেওয়া চলে না। সম্বাদী মধ্যম কিম্বা সা কিন্তু ধৈবতই বাদী বলে মানা উচিত।*

বিস্তার।

১। সা, রে সা নি ধ সা, ম গ ম গ, ম গ রে সা।

২। সা নি ধ সা নি ধ ম গ ম ধ নি সা, ম ম গ ম, ধ ম, নি ধ ম, গ ম গ ম গ রে সা নি ধ সা।

৩। ধ নি সা গ ম ধ, ম ধনি ধ, সা নি ধ, প ধ নি ধ, ম, গ ম গ রে সা।

৪। নি সা ম গ ম ধ নি ধ, পধনি ধ, মপধ গ ম গ রে সা।

৫। নি সা ম গ ম ধ নি ধ, সা ধনি ধ, রে সা নি সা ধনি ধ মধনি সা নি ধ ম গ ম গ রে সা।

৬। নি সা গ ম ধনি সা, নি নি সা রে সা, গ রে সা ম গ ম গ রে সা সা রে সা নি ধনি ধ, ম ধ সা নি ধ ম গ ম গ রে সা।

* একজন শ্রেষ্ঠ মুসলমান ওস্তাদের এ কথা শুনেছি তিনি ধৈবতকে বাদী স্থান দেন এই মতই বর্ত্তমান বাগেশ্রী সম্বন্ধে খাটে।

৭। ম গ ম ধ নি র্সা, র্রে র্সা, র্গ র্রে র্সা, র্ম র্গ র্ম র্গ র্রে র্সা ধ নি

র্সা র্ম গ র্ম গ র্রে র্সা, র্সা নি ধ ম প র্গ ম গ রে সা।

অনেক গান প্রসিদ্ধ আছে তার মধ্যে এই কয়েকটি :—

প্রসিদ্ধ গান। ধ্রুপদ :—"কাল সোন বলবন্ত"

ধমার :—"অবতুম কৈসে"

" "ইন গিরধারী"

খেয়াল:—"মোহে মনা"—একতাল

"সখী মন লাগে" "

সাদরা :—"লাজে সরম রাখো"

মধ্যলয় খেয়াল—নিসবাসর হরি"

" " "বল্মামোরী"

বেলাবলী অথবা বিলাবল

বিলাবল—বিলাবল বর্ত্তমানে শুদ্ধ মেল হিসাবে ধরা হয়। অর্থাৎ বিলাবল মেলের সমস্ত স্বর শুদ্ধ স্বর—বর্ত্তমানে এই সংস্কার দাঁড়িয়েছে। বিলাবল মেল শুদ্ধ মেল হিসাবে কবে থেকে ব্যবহার হয়েছে তা জানা যায় না, শুধু এই মাত্র জানা যায়—সঙ্গীত পারিজাত, রাগতত্ত্ববিবোধ ইত্যাদি যে সমস্ত গ্রন্থ প্রায় তিনশত বৎসর আগে লেখা হয়েছিল তাতে শুদ্ধ মেল কাফী ছিল (প্রাচীন গ্রন্থ পরিচয় দেখুন)। বর্ত্তমানে বিলাবল শুধু মেলের নাম নয়, বিলাবল একটি প্রসিদ্ধ রাগ এবং অনেকগুলি রাগকে "বিলাবল ভেদ"এর মধ্যে ধরা যায়। এই সব রাগের বিলাবলের সঙ্গে আকৃতি অথবা স্বরূপগত সাদৃশ্য আছে। এদের বিলাবল অঙ্গের রাগও বলা হয়।

বিলাবল দ্বাদশ প্রকার বলে সাধারণতঃ মানা হয়ে থাকে।—

১। শুদ্ধ বিলাবল।	২। আল্‌হৈয়াবিলাবল।	৩। শুক্ল বিলাবল।
৪। নট বিলাবল।	৫। দেবগিরি।	৬। ইমনি।
৭। সর্পদা।	৮। লচ্ছাশাগ।	৯। কুকুভা।
১০। দেশকার।	১১। শঙ্করা।	১২। বিহাগ।

এই সমস্ত রাগের পরস্পর স্বরূপগত সাদৃশ্য আছে। এই সব রাগ যথাস্থানে বর্ণানুক্রমে দেওয়া হবে। এখানে তাদের পৃথক আলোচনা নিষ্প্রয়োজন। তবে বিলাবল অঙ্গের রাগ বলতে আমরা কি বুঝি তা এখানে বিচার করা যেতে পারে। বিলাবলের প্রধান অঙ্গ বলতে আমরা কয়েকটি স্বরসমষ্টি অথবা তান বুঝি যথা :—

স্থায়ীতে—১। সারে গম গ ২। গ প ম গ ৩। মগ মরে সা

অন্তরাতে—১। গ প নি ধ নি র্সা ২। গ প র্সা ধ র্সা ৩। র্সানি ধানি ধ প

এই তানগুলি আবার পরস্পর অদলবদল করা হয়—অর্থাৎ অন্তরার তান স্থায়ীতে এবং স্থায়ীর তান অন্তরাতে দেওয়া হয়।

এই সব তানের একটি বা ততোধিক কোনও রাগে ব্যবহার করা হলে আমরা তাকে বিলাবল অঙ্গের রাগ বলে থাকি। উপরোক্ত বারটি বিলাবলে এই সাদৃশ্য দেখতে পাওয়া যায়। বিলাবল মেলের অন্যান্য রাগেও এই সাদৃশ্য দেখা যায়—তবে এই কয়টি বিশেষ করে কাছাকাছি তাই এরা দ্বাদশ বিলাবল নামে অভিহিত।

"বেলাবলী রাগ গ্রন্থোক্ত রাগ। সঙ্গীত পারিজাতে বেলাবলী রাগের উল্লেখ পাওয়া যায়। তখনকার বেলাবল শঙ্করা-ভরণ মেলে ছিল, এই মেলকে আমরা এখন "বিলাবল" মেল বলি। পারিজাতের বেলাবলী বর্ত্তমান বেলাবলীর সঙ্গে মেলে যথা :—

বেলাবল্যাং গণী তীব্রৌ মূর্চ্ছনা চাভিরুদ্‌গতা
আরোহে মণি বর্জায়ামংশঃ ষড়জৌ বুধৈঃ স্মৃতঃ
আরোহে গবর্জায়াং ক্বচিৎ গান্ধার মূর্চ্ছনা।

এর সঙ্গে বর্ত্তমান শুদ্ধ বিলাবলের সম্পূর্ণ মিল আছে যথা :—

গান্ধার নিষাদ তীব্র (অন্য সব শুদ্ধ অর্থাৎ কাফীমেলের তার মানে বর্ত্তমান বিলাবল মেল) আরোহে মধ্যম ও নিষাদ বর্জিত বর্ত্তমানে আরোহণে বক্রভাবে লাগে যথা গ প নি ধ নি র্সা) এবং আরোহণে গান্ধার বর্জিত (ম গ মরে এইভাবে অর্থাৎ বক্রভাবে লাগে) এবং তখনও গান্ধারাদিক মূর্চ্ছনা অর্থাৎ গান্ধার থেকে আরোহ। সুতরাং বর্ত্তমান শুদ্ধ বিলাবলের সঙ্গে যথেষ্ট মিল আছে।

শুদ্ধ বিলাবলের বিস্তার আল্‌হৈয়া বিলাবলের মতই কেবল কোমল নিষাদের ব্যবহার নেই। আল্‌হৈয়া বিলাবলের কোমল নিষাদ যুক্ত ছোট ছোট তান গুলি বাদ দিলে শুদ্ধ বিলাবলের বিস্তার বোঝা যাবে। প্রকৃতিগত কোনও পার্থক্য না থাকলেও "শুদ্ধ বিলাবল" রাগের বিস্তার যথাস্থানে দেওয়া আছে—"শুদ্ধ বিলাবল" দ্রষ্টব্য।

বিহাগ

বিহাগ রাগের নাম সংস্কৃত গ্রন্থে পাওয়া যায় না, বিহঙ্গড়ঃ নাম পাওয়া যায়। সম্ভবতঃ বিহাগ শব্দ এরই অপভ্রংশ। বর্ত্তমান বিহাগের সঙ্গে বিহঙ্গড় রাগের কোনও মূল পার্থক্য ছিল একথা জোর করে বলা যায় না।*

* পারিজাতে বিহঙ্গড় রাগে গান্ধার নিষাদ তীব্র আরোহে রি বর্জিত গান্ধার ন্যাস বা অংশ রি (এইখানে বিহাগের সঙ্গে পার্থক্য)

বিহাগ অথবা বেহাগ রাগের নাম সঙ্গীতানুরাগী ব্যক্তি মাত্রেই জানেন। এখন দুই রকম বিহাগ প্রচলিত আছে, এক রকম তীব্র মধ্যমযুক্ত আর এক রকম তীব্র মধ্যম ছাড়া। দুই রকমই বিলাবল ঠাটে, কোনই তফাৎ নেই, শুধু "প ম গ ম গ" স্বরূপ এই তান মাঝে মাঝে ব্যবহার হয়। এবং এই বিহাগ তীব্র মধ্যম বাদ দিয়েও অনেকে গেয়ে থাকেন।

বিহাগ বিলাবল ঠাটে, কারণ এর তীব্র মধ্যম, বৈচিত্র্য দেয় মাত্র, তীব্র মধ্যম বাদ দিয়েও স্বচ্ছন্দে বিহাগ গাওয়া যেতে পারে।

আরও দুই রকম বিহাগ পটবিহাগ ও নটবিহাগ বলে গাওয়া হয়। পটবিহাগ, বিহাগ ও আল্হৈয়া বিলাবলের মিশ্রণ এতে আরোহী বিহাগের—নিসা গ ম প নি সা এবং অবরোহী আল্হৈয়া বিলাবলেব—সা নি ধ প ধনি ধপ মগ রেসা এর সঙ্গে কখনও কখনও "রে গ ম প ধনি ধপ" এই তান ব্যবহার হয়। সুতরাং ছায়া নটের ছায়া দেখা দেওয়া স্বাভাবিক।

নট বিহাগ নট বিলাবলের সঙ্গে বিশেষ তফাৎ নয় একে পৃথক রাগ বলে মানা যায় না। নট বিলাবল অনেকে নট বিহাগ বলে গেয়ে থাকেন—এতে খুব অন্যায় কিছুই নেই কারণ "পম গ ম গ সা" এই তান নট বিলাবলেও আসে সুতরাং বিহাগের ছায়া দেখা যায়।

আরোহী ও অবরোহী :—

নি সা গ ম প নি সা, সা নিধপ ম গ ম গরেসা।

নিষাদ থেকে ধৈবত হয়ে পঞ্চম এবং গান্ধার থেকে রিষভ হয়ে

সা পর্য্যন্ত দুটি "মিড়" বিহাগের বিশেষ স্বরূপ প্রকাশ করে, এগুলি ছাড়া বিহাগের রূপ সৌন্দর্য্যবিহীন হয়। বিহাগে বাদী গান্ধার সম্বাদী নিষাদ এবং গাইবার সময় রাত্রির দ্বিতীয় প্রহর। আরোহণে রিষভও ধৈবত বর্জ্জিত, অবরোহণে ব্যবহার হয় কিন্তু প্রবল নয়।

বিস্তার :—(গান্ধার থেকে সা এবং নি থেকে প মিড় আছে)

১। সা গ রে সা, নিসা গমপ গ ম গসা, নিসা গ রে সা।

২। নি সা গ, মগ, পম গ ম গ, নি প ম গ, গ ম প ম গরে সা।

৩। সা নি প, ম গ মগ, গ ম প ম গ, গ মপ নি, পসা নি সা
গ সা।

৪। পনি সা গ, ম গ, পম গমগ, ধ ম প গ ম গ পম গ ম গ
নিসা গ ম প ম গ মগ সা।

৫। নিসা গ ম প, মপ গ ম প, নি প, গমপ নি ধ প, ম
গ ম গ, ধ ম প গম গরে সা।

৬। সাম গপ, ম ধ ম প গমপ, গ ম প নি র্সা র্নি ধ প গমপ
ম গ রে সা।

৭। নি সা গ ম প নি সা, প নি প সা, সা নি ধ প ম প গমপ
গমপ নি সা নি ধ প ম গরে সা।

৮। নি সা গ ম প নি সা গ সা, নিসা গ ম প, গ ম গ সা, সা
নি প, ধ ম প, গ ম গ, গ মপ মগরেসা।

৯। গমপ নি সা, নি সা ম গ প ম গ ম গ, প ম গ ম গ রে সা
নি প ম প গ ম প, ধ ম প গম গরে সা।

১০। নি সা মগপ ম নি প সা, নি সা ম গ প, ম গ ম গ রে সা
নি ধ প ম গ ম গ রে সা।

প্রসিদ্ধ গান ধ্রুপদ—"আতে হোঙ্গে আলী প্যারে"
" " "গণপতি বিঘ্ন হর"
ধমার—"জমানা জল সজনী"
"যোবন মদ মাতি"

বিঃ খেয়াল—"কবন ঢঙ্গ তোরা"
"হোমাই আজ
} ইত্যাদি অনেক প্রচলিত খেয়াল আছে

মধ্যলয় খেয়াল—"লঙ্গর ঢিট"
"বলমুরে"
"অবহুঁ লালান মৈঁ"

বৃন্দাবনী সারঙ্গ*

বৃন্দাবনী সারঙ্গ সম্বন্ধে সাধারতঃ তিন রকম মত আছে। বৃন্দাবনে যে সারঙ্গ গাওয়া হোত, অনেক গায়কের মত অনুসারে তাতে কোমল নিষাদ একেবারে বর্জিত। আর একদল গায়ক আছেন তাঁরা বলেন আরোহণে তীব্র নিষাদ, অবরোহণে কোমল নিষাদ এই বৃন্দাবনী সারঙ্গের চিহ্ন। আর একদল বলেন সামান্য তীব্র ধৈবত ব্যবহার করা করা উচিত (দুই নিষাদ দেওয়া সত্ত্বেও) তবে এই ধৈবত সব সময় পঞ্চমের সঙ্গে ব্যবহার করা উচিত। এই তিন রকম মত মানলে এই রকম তিন প্রকার স্বরূপ হয়।

১। সা রে ম প নি সা̇, সা̇ নি প ম রে সা। এই প্রকারে আরোহীতেও তীব্র নিষাদ অবরোহীতেও তীব্র নিষাদ। এই প্রকার বৃন্দাবনী সারঙ্গের বৈচিত্র্য যথেষ্ট তবে খেয়ালের তানের পক্ষে একটু

২। সারে ম প নি সা̇, সা নি̲ পম রে সা। এই রকম বৃন্দাবনী সারঙ্গ সবচেয়ে বেশী প্রচলিত। এই প্রকার বিস্তার বেশী করে দেওয়া হোল।

৩। সারে ম প নি সা, সা̇ নি̲ প ম প ধ রে মরে সা। এই প্রকার ধৈবতের ব্যবহার অন্য প্রকার সারঙ্গেও দেখা যায়।

সমস্ত সারঙ্গের তুলনা "সারঙ্গ" নামের মধ্যে করা হয়েছে।

---

* সারঙ্গ নাম গ্রন্থে পাওয়া যায় তার সঙ্গে শুদ্ধ সারঙ্গে যে সব স্বর ব্যবহার হয় তার ঐক্য আছে। সা, রে, কোমল ম, তীব্র ম, পঞ্চম, কোমল নি, তীব্র নি ও সা এই সারঙ্গ মেল ছিল। "সারঙ্গ" দেখুন।

দ্বিতীয় প্রকার বৃন্দাবনী সারঙ্গের প্রচলন সবচেয়ে বেশী হওয়ায় তার বিস্তার নীচে দেওয়া গেল :—এর বাদী ও সম্বাদী রে ও প।

১। নিসারে সা নি প, ম প নি সা, রে সা, মরে সা নি,
নিসারে

২। ম প নিসা রে মরে, রে পমরে, রে ম পনি ম প মরে,
রে সানি সারে সা।

৩। নিসা রে ম প, মপ, রে মরে প, ম প নি প, ম পনি সা,
নি প, ম পমরে, পমরে সা।

৪। নিসারে ম প নি সা ম প নিসারে, সা নি প, ম প নি প
ম পমরে, পমরে সা।

৫। ম প নি পনি সা, নি সারে, সা রে ম রে সা নি সারে ম প
মরে সা, সা নি পমরে সা, নি সারে

এই কয়েকটি বিস্তার থেকে যত ইচ্ছে বাড়ান যায়। বৃন্দাবনী সারঙ্গ অতি "প্রবল" রাগ এমন কি কানড়াগুলিও সারঙ্গের ছায়া এড়িয়ে যেতে পারে না। এর থেকে বোঝা যাবে যে সারঙ্গে আলাপ এবং বিস্তারের সুযোগ কত বেশী। তবে সরগম লিখে সব রকম তান বোঝান যায় না, তাই খুব বেশী বিস্তার দেওয়া হোল না। মনে রাখতে হবে এইটুকু যে ঋষভ ও পঞ্চম এর বাদী

ও সম্বাদী এবং ন্যাস অর্থাৎ তানগুলি এসে হয় রিষভ, নয় পঞ্চম (কিম্বা ষড়জ) এই কয়টি স্বরে শেষ হওয়া উচিত। এইটুকু "গায়কী"র ওপর নির্ভর করে।

প্রসিদ্ধ গান অনেক আছে তার মধ্যে কয়েকটির উল্লেখ করা গেল।—

ধ্রুপদ "রাত সমে রসকে"
"ধন ধন বৃন্দাবন"
ধমার "লালমোরী গৈল"
"অবতুম লাল"
খেয়াল বিলম্বিত { "বোরে জিন অল্লাকে" —একতাল
"অজব ধাবরা, —ত্রিতাল
মধ্যলয় "আছে পীর মোর"
ত্রিতাল "বন বন"
সাদরা "আজ অঞ্জন" —ঝাপতাল

ভীমপলাশী

ভীমপলাশী অথবা ভীমপলাসী অথবা ভীমপলাশ্রী—আধুনিক রাগ। সঙ্গীত পারিজাত রাগতরঙ্গিণী ইত্যাদি গ্রন্থে এই রাগের উল্লেখ নেই। বর্ত্তমান ভীমপলাশী কাফী ঠাটে।

ভীমপলাশী অতি প্রচলিত রাগ এবং শ্রুতি মধুর। ধানশ্রী নামে কাফী ঠাটে যে রাগ আছে তার সঙ্গে সাদৃশ্য দেখা যায়। তবে ধানশ্রীর চেয়ে ভীমপলাশী অনেক প্রচলিত এবং পরিচিত রাগ এবং এতে বিস্তারের স্থবিধেও বেশী।

আরোহী—নি সা গ ম প নি সা

সা নি ধ প ম গ রে সা।

ভীমপলাশীর মধ্যম বাদী এবং সা সম্বাদী। পঞ্চম থেকে নিষাদে যাওয়ার বিশিষ্ট ধরণ আছে। এই নিষাদের বিশিষ্ট আন্দোলন এবং শ্রুতির উপর ভীমপলাশীর সৌন্দর্য্য খুব বেশী রকম নির্ভর করে।

ভীমপলাশী গাইবার সময় সাধারণতঃ অপরাহ্ণ অর্থাৎ দুপুরের পরে কিন্তু অনেক সময় সন্ধ্যা বেলা গাওয়া হয়।

বিশিষ্ট তান :—নি সা ম, ম গ প ম, গ ম গ রে সা

বিস্তার :—

১। নি সা ম গ রে সা প নি প নি সা।

২। নি সা ম, ম গ, পম, নি সা ম গ পম, গ ম গ রে সা

৩। নি সা ম, ম গ প ম, ধ প ম নি ধ প, ধ প, ম, গ ম গ রে সা

৪। নি সা গ রে সা রে সা নি ধ প, মপ নি, প নি সা।

৫। নি সা গ ম প নি, প নি সা, নি সা গ রেসা, রে সা নি ধ প, ম প গ ম, প ম গ রে সা

৬। ম প নি সা, নি সা গ ম, গ ম পনি, প নি সা রে সা, গ রে সা, ম গ রে সা সা রে সা নি ধপ মপ গ ম গ রে সা

৭। নি সা গ ম প গ, ধ প ম গ, নি ধ প, ম প গ, গ ম প নি সা নি ধ প ম প গ, রে সা।

৮। নি সা গ ম প নিসা গ ম প, গ ম প ম গ, ম গ রে সা গ রে সা নি ধ প, ম প গ ম গ রে সা।

ওপরে যে কয়টি বিস্তার দেওয়া গেল তাতে সব রকম ধরণের তান আছে। বিশেষ করে এই কথা মনে রাখতে হবে যে পঞ্চম থেকে নিষাদ যাবার আগে সব সময় সা স্পর্শ করে যায় এবং কোমল গান্ধারে যাবার আগে মধ্যম ছুঁয়ে যায়।

প্রসিদ্ধ গান

ধ্রুপদ { "গোরে গোরে অঙ্গ কো"
"ধরণ মুরণ তান তাল" }

ধমার { "এরিমন লে"
"কবণ গুণ কোণ" }

খেয়াল বিলম্বিত { "সবতো মুন লে"—একতাল
"অবতো বড়ি বের"—ত্রিতাল }

মধ্যলয় { "জোলন মাঁতে ধর"
"কাহে সতাবো" }

ভূপালী*

সঙ্গীত পারিজাতে এই রাগের বিবরণ আছে। সেই সময় এই রাগে ম ও নিষাদ বর্জিত ছিল এবং রিষভ এবং ধৈবত কোমল ছিল। রি ও ধ কোমল বাদে বাকী স্বর পারিজাতের শুদ্ধস্বর হওয়ায় আমাদের ভৈরবী ঠাট হয়। সুতরাং ভূপালী রাগ সা রি গ প ধ র্সা এই কয়টি স্বর ব্যবহার কর্ত্ত এবং বর্ত্তমান ভৈরবী মেলে ছিল।

ভাবভট্ট পণ্ডিত "ভূপালীকল্যাণ" পৃথক ভাবে উল্লেখ করেছেন। এতে বোঝা যায় যে এই দুই রাগ তখন স্বতন্ত্রভাবে প্রচলিত ছিল। ভূপাল নামে রাগও পূর্ব্বে প্রচলিত ছিল। এখনও ভূপালীর "ভূপ-কল্যাণ" নাম আছে। পণ্ডিত ভাবভট্ট ভূপালী-কল্যাণ "কল্যাণ ভেদাঃ" নাম দিয়ে উল্লেখ করেছেন। এখন ভূপালী অতি প্রচলিত ওড়ব—ওড়ব রাগ। কল্যাণ অঙ্গের প্রাধান্য এবং শুদ্ধ কল্যাণের সঙ্গে যথেষ্ট সাদৃশ্য আছে। এই রাগ সন্ধ্যা বেলা গাওয়া হয়। ভূপালীর মত আরোহী ও অবরোহী ব্যবহার করে এরকম আরও কয়েকটি রাগ আছে, যথা, শুদ্ধ কল্যাণ, জৈত কল্যাণ ও দেশকার। এই সব রাগের পার্থক্য লিখে বোঝান যায় না। তবে আলাপ অথবা বিস্তার পর পর মিলিয়ে দেখালে অনেকটা পার্থক্য বোঝা যাবে।

আরোহী ও অবরোহী ঃ

সা রি গ প ধ র্সা, র্সা ধপ গ রে সা। বাদী গান্ধার সম্বাদী ধৈবত।

* ভাবভট্ট পণ্ডিত "ভূপালী" রাগ সম্বন্ধে পারিজাতের শ্লোক উদ্ধৃত করেছেন। "মনিবর্জ্যা তু ভূপালী রিধৌ যত্র কোমলৌ" এবং "কল্যাণ ভেদাঃ" র মধ্যে "ভূপালী কল্যাণ" দিয়েছেন; অতএব দুই প্রকারই পূর্ব্বে প্রচলিত ছিল মনে হয়।

বিশিষ্ট তান :—গরেসা, ধ সারে গ।

বিস্তার :—

১। গ রে সা, ধ সা রে গ, রেগ, পগ, পরেগ রেসা।

২। সারে গ রেগ, পগ, পরেগ, পধপরেগ, গরে সা।

৩। সারে গ রে সা ধ প, ধ সা রেগ, রেগ পগ ধপগ পরেগ রেসা।

৪। সারে গ পধ, পধ সাধ, সারে গ রে সা ধ প ধ প গ, রে গ রে সা।

৫। সারে গ পধ সা, পধ প সা, রে সা, গ রে গ সা রে সা রে সা সা ধপ, ধপগ, পরেগ রে সা।

৬। সারে গ প ধ সা রে গ, প গ, প রে গ, ধ প রে গ, গ রে সা, সারে সা ধ প ধ প গ, পরে গরে সা।

৭। সারেগ, রে গ প, গ প ধ, প ধ সা, ধ সা রে সারে গ রে সা সা ধপ গরে সা।

৮। সারে সা, রে গরে, গপগ, পধপ, ধ সা ধ সারে সা, রে গ রে, গ প গ, রে গ রে, সারে সা, ধ সা ধ, পধপ, গপগ, রে গ রে সা।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ :—"পর বর দিগার"

"বাণী চারোকে"

ধমার :—"লাল পিচকারী"

খেয়াল বিলম্বিত	"অবমোরা ঝাঁঝ"	একতাল
	"সালোনে লাল"	একতাল
মধ্যলয়	"ইতনো যোবন"	ত্রিতাল
	"তুমহম সন জিন"	ত্রিতাল

ভৈরব

সঙ্গীত পারিজাতে ভৈরব রাগের উল্লেখ আছে। এই রাগে রি ও প বর্জিত, ধৈবত গ্রহ মধ্যম ন্যাস, ধৈবত কোমল ও গনিতীব্র। অর্থাৎ সা, গ, ম ধ নি সাঁ এই কয়টি স্বর ব্যবহার হোত। বর্তমানে ভৈরব রাগে এর ওপর রিষভ ও পঞ্চম লাগে।

বর্তমান ভৈরব রাগ সম্পূর্ণ সারি গ ম প ধ নিসাঁ এই মেলকে ভৈরব মেল বলে। সময় প্রাতঃকাল ধৈবত বাদী, রিষভ অথবা ষড়জ সম্বাদী।

আরোহী ও অবরোহী :—

সারি গ ম প ধ নি সাঁ, সাঁ নি ধ প ম গ রি সা।

বিশিষ্ট তান :—ধ প, ম প, গ মরে সা ভৈরব রাগে ধৈবত এবং রিষভের শ্রুতি খুব নীচু এবং এই দুইটি স্বর সর্ব্বদা আন্দোলিত থাকে। এই বিলম্বিত আন্দোলন (দ্রুত নয়) ভৈরবের রূপ প্রকাশ করে তাই দ্রুত তানে ভৈরবের স্বরূপ নষ্ট হয়ে যায়।

ভৈরব অঙ্গের আরও কতকগুলি রাগের ভৈরবের সঙ্গে নাম করা হয় যথা :—বংগাল ভৈরব, আনন্দ ভৈরব, অহীর ভৈরব, কোমল ভৈরব ও শিবমত ভৈরব। এই সমস্ত রাগগুলির বিশেষত্ব বড়ই কম। বাঁধা গান শুনলে কতকটা বোঝা যায়। এই সব রাগের "খেয়াল" হতে পারে না কারণ ইচ্ছে মত বিস্তার করা "খেয়ালের" কাজ, এই সব রাগের রূপ এত সঙ্কীর্ণ যে তাতে তান বিস্তার চলবেনা, দু একটি তানের ওপরই নির্ভর কর্ত্তে হবে। উপরের সমস্ত রাগগুলি যথাস্থানে * দেওয়া হয়েছে সুতরাং বিস্তারগুলি দেখলেই তফাৎ বোঝা যাবে। ভৈরব রাগের খেয়াল গাওয়া চলে কিন্তু মধ্যলয়ের খেয়ালে ভৈরবের রূপ বজায় রাখা শক্ত এবং অধিকাংশ গায়ক রূপ বজায় রাখার কথা ভেবেও দেখেন না। দ্রুততান ভৈরব, যোগিয়া ইত্যাদি রাগে খুব সাবধানে দিতে হয়।

বিস্তার :—

১। ধ প, ম প গমরে সা, সাধ ধ প মপ ধ সা, নি সা রে রে সা,
গ ম রে সা।

২। সারে সা নি সা নি ধ, সা ধ নি ধ প মপ ধ নি সা,
গ মরে সা।

৩। সারি গ ম, প ম, গ ম রে, গ ম প ম গম রে সা ধ সা।

৪। সা রি গ ম প ধ, নিধ প, ম প ধ ম প গ ম, ধ প
গ ম রি সা।

* এর মধ্যে অনেকগুলি এই খণ্ডে প্রকাশ করা হোলনা।

৫। নি সা গ ম প ধ নি ধ পম গম রে সা, গমপ ধ নি ধ পম
প গ ম, পম গম রে সা।

৬। নিসা গ ম প ধ নি সা, নি সা রে সা, গ ম রে গ ম পম
গ ম রে সা, সানি ধ প ম গ ম রেসা।

৭। নিসা গ ম প ধ ম প ধ ধ সা, ধ সা রে গ ম, প ম, প গ ম
রে সা, ধ প, ম গ, মরে সা।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ "শারদা সরসতী"
ধমার "আজ রস মাতে"
খেয়াল বিলম্বিত { "জিয়ারা হুলসে" / "কানা বাঁসুরী"
মধ্যলয় ত্রিতাল { "পিয়া মিলনকি" / "অনতক হাজিন"

ভৈরবী

সঙ্গীত পারিজাতে ভৈরবীর উল্লেখ আছে। এই রাগে ধৈবত কোমল ছিল। সুতরাং এই রাগ বর্ত্তমান আসাবরী মেলে ছিল মনে হয় (কারণ অন্য সব স্বর শুদ্ধ মেল অর্থাৎ কাফী মেলের) রাগমালার মতে (পুণ্ডরীক বিঠ্‌ঠল) এই রাগ ধনাশ্রী মেল অর্থাৎ পুণ্ডরীকের কাফী মেলে ছিল।

এই শেষোক্ত মতই ঠিক কারণ রাগতরঙ্গিণীকার ভৈরবী ও কাফী মেল। পারিজাতের শ্লোক থেকে অনেক রকম মানে করা যেতে পারে। তবে সম্ভবতঃ ঐ সময় কোমল ধৈবতের ব্যবহার আরম্ভ হয়েছিল।

বর্ত্তমান ভৈরবী পৃথক মেল এবং অতি প্রচলিত সুপ্রসিদ্ধ রাগ। এই রাগে সব স্বর গুলিই কোমল। সা, কোমল রে, কোমল গ, ও কোমল (বা শুদ্ধ) মধ্যম, পঞ্চম, কোমল ধৈবত, কোমল নিষাদ।

ভৈরবী রাগ অতি বিস্তৃত, তবে এতে খেয়াল প্রায় শোনা যায় না—ধ্রুপদ, ধমার, এবং ঠুমরীই বেশী প্রচলিত।

আরোহী ও অবরোহী

সা রে গ ম প ধ নি সা, র্সা নি ধ প ম গ রে সা

বিশেষ তান

গ, সা রে সা, ধ় নি় সা

কিম্বা ধ প গ ম গ রে সা, সা রে গ ম।

ভৈরবী সব সময়ই গাওয়া হয়। বাদী মধ্যম এবং সম্বাদী সা। অন্য মতে বাদী ধৈবত ও সম্বাদী গান্ধার। এ ছাড়া ও আমার একদল গায়ক পঞ্চমকে প্রধান আশ্রয় করে ভৈরবী গেয়ে থাকেন। আসলে ভৈরবীর স্বরূপ অত্যন্ত বিস্তৃত হওয়ায়, নানা রকম ভাবে গাওয়া চলে। তবে বিলাসখানী তোড়ীর তান বাঁচিয়ে ভৈরবী গাওয়া উচিত।

বিস্তার ঃ—

১। গ সা রে সা, ধ নি় সা

এই সব ঠুমরীর তান, এতে মধ্যম কম্পিত

৩। নি সা গ, ম গ পম গ, ধ প ধম গ, নি ধ ম প গ ম গ রে সা

৪। সারে গ ম, পধ ম, (ম), নি ধ প ধ ম, গ মপ, গ ম গ রে সা

(ব্রাকেটের মধ্যের স্বর কম্পিত)

৫। নি সা গ ম প ধ প, মপ নি ধ প, মপ গ, ধ ম প গ পম গ রে সা

৬। সারে গ রে গ ম, গ মপ, মপ ধ; পধ নি, ধনি সা গ রে সা নি ধ প, ম গ রে সা

৭। নি সা গ ম ধ নি সা, ধ নি সা গ রে গ, সারে সা সারে নি সা

৮। নি সা মগ ধ ম নি ধ সা। নি রে সা গ রে সা গ রে সা নি ধ প ম গ রে সা।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ—"জো তুঁরসে সমান"

"ভস্‌ম অঙ্গ"

ধমার—"ভারত কেসর"

ঠুমরী—"বাবুল মোর নই হর ছুটো যায়"

"আজ প্রমাদ ভইলা"

সাদরা (খেয়াল অঙ্গের)—ভবাণী দয়ানী।"

মল্লার

সঙ্গীত পারিজাতে মল্লারী বা মল্লার রাগের উল্লেখ আছে। এই রাগ গৌরী * মেলের (বর্ত্তমান ভৈরব মেলের) রাগ ছিল। এই রাগে নিষাদ বর্জ্জিত ছিল। আরোহে গান্ধার ব্যবহার হোত না, অনেকটা বর্ত্তমান জোগিয়ার মত আরোহী অবরোহী ছিল মনে হয়।

বর্ত্তমানে দ্বাদশ মল্লারের নাম শোনা যায়। আসলে নাম মাত্র শোনা যায়, বার রকম মল্লার গেয়ে শোনাতে পারেন এরকম গায়ক দেখা যায় না। অবশ্য বার রকম তান ব্যবহার করে বার রকম মল্লার অনেকেই দেখাতে পারেন কিন্তু বারটি তানে বার রকম তানই হয়, বার রকম রাগ হয় না। বার রকম মল্লারের—পৃথক পৃথক বিস্তার দেখান সম্ভব নয়—কারণ এই কয়েকটি স্বরের মধ্যে বারটী রাগের স্বরূপ আলাদা বলে বোধ হতে পারে না। তবে গমকের সাহায্যে কতকটা বৈচিত্র্য আসে এবং তাতে রাগের স্বরূপও অনেকটা বদলায়, যেমন মেঘ মল্লার অথবা মেঘ। কিন্তু আশ্চর্য্যের বিষয় কোনও কোনও মতে "মেঘ", মল্লারের মধ্যে ধরা হয় না।

সাধারণতঃ মল্লার এ কয়টি শোনা যায় :—

১। **শুদ্ধ মল্লার,** ২। **নট মল্লার,** ৩। **গৌড় মল্লার** ৪। **মীরাবাইকী মল্লার** ৫। সুরদাসী মল্লার ৬। **গৌড় মল্লার** (২য়) ৭। চর্জ্জুকী মল্লার ৮। রামদাসী মল্লার ৯। রূপমঞ্জরী মল্লার ১০। **মেঘ মল্লার** ১১। **মীয়া মল্লার** ১২। দেশ মল্লার অথবা সুরট মল্লার। এর মধ্যে এক রকম দুই গান্ধার যুক্ত গৌড়

---

* গৌরী মেল সমুৎপন্নঃ মল্লারো নিস্বরোজ্ঝিত

আরোহণে গহীনঃ ষড়জাদি স্বর সম্ভবঃ—সঙ্গীত পারিজাত

মল্লারকে "সাবনী মল্লার" কখনও কখনও বলা হয়। এ ছাড়া ধুরিয়া মল্লার, ঝাঁঝ মল্লার ও অরুণ মল্লার এর নামও শোনা যায়; এগুলি বর্ত্তমানে অপ্রচলিত। আশ্চর্য্যের বিষয় এই যে কানাড়া, মল্লার ও সারঙ্গ রাগের ভিত্তি সারে মপ নিসা এই কয়টি স্বরের ওপর। এর মধ্যে কোমল গান্ধার ও তীব্র ধৈবত ব্যবহার করায় অনেক রাগই কাফী মেলে, শুধু কয়েকটি আসাবরী মেলে। কাফী মেলে এত রাগের ভিড় যে সমস্ত রাগই সঙ্কীর্ণ হয়ে পড়েছে, বিস্তারের উপায় নেই তাই এর মধ্যে থেকে ক্রমশঃ কিছু রাগ অপ্রচলিত হয়ে পড়েছে।

এর মধ্যে শুদ্ধ মল্লার, মীয়া মল্লার, নট মল্লার, গৌড় মল্লার, মেঘ, মীরাবাইকা মল্লার, সুরদাসী মল্লার এই কয়টি প্রধান। তবে সবচেয়ে প্রথম চারিটিই প্রধান এবং এইগুলির বিশিষ্ট রূপ আছে, অন্যগুলি নানা রকম মিশ্রণ মাত্র। এই কয়টি মল্লার যাঁর জানা আছে তাঁর পক্ষে অন্যগুলি বোঝা অথবা শেখা খুবই সহজ। খেয়ালের জন্যে প্রথম চারিটিই ব্যবহার হয়।

শুদ্ধ মল্লার

আরোহী ও অবরোহী :—

সা রে ম, রে ম, প ধ সা সা ধ প ম, রে ম রে সা।

বিশিষ্ট তান

ম ম রে সা, রে প ম প, ধ সা ধ পম।

বাদী মধ্যম এবং সম্বাদী সা। বর্ষা ঋতুর যে কোনও সময়ে এবং সাধারণতঃ মধ্যরাত্রে গাওয়া হয়।

বিস্তার ঃ—("রেম" সব সময় গমক সংযুক্ত থাকায় "গ ম" মনে হয়)

১। সারে ম রে পম, রে মরে সা সারে ম।

২। সারে ম প ধ র্সা, ধ র্সা ধ প ম প ম, রে মরেসা।

৩। সা মরে প, ম প ধ ম প, ধ র্সা ধ প, ম প ধ ম, রে মরে সা

৪। সা ধ প ম প ধ সা, রেম রে সা, রে মরে প, ম প ধ র্সা ধ প মপ মরে মরে সা

৫। সা, মরে প, মপধ র্সা, রেঁ মঁ মরেঁ সা মঁ মঁ রেঁ মঁ সারেঁ সা রেঁ র্সা ধ প ম প ম রে মরে সা

শুদ্ধ মল্লারের তান গমক সংযুক্ত। সুতরাং এই সব তান শুধু "সর গম" থেকে বোঝা যাবে না আগে শোনা থাকলে সহজে বোঝা যাবে।

নট মল্লার

নট মল্লার নট ও মল্লার মিশিয়ে হয়েছে। নট নাম যুক্ত সমস্ত রাগেই "নট অঙ্গ" আছে। "সারে গ, গম" কিম্বা "সা গ, গম" একে নট অঙ্গ বলে।

এই নট অঙ্গে মধ্যম প্রবল। মল্লার অঙ্গ "মরেপ, মপ ধ র্সা" এই অঙ্গও নট—মল্লারে দেখা যায়। তীব্র গান্ধার যুক্ত গৌড় মল্লারের সঙ্গে এর বিশেষ পার্থক্য নেই।

আরোহী ও অবরোহী ঃ—

সারে গ, রে গ ম, রে প, ম প ধ নি র্সা, র্সা ধ নি প ম প ম গ ম

বিশেষ তান :—সারে গম, মরে পম, ম প ধনি সঁ।

বিস্তার।

১। সারে গম, রেগম, গ মরে সা, ধ নি প, ম প নি সা, রে গ ম, গ মরে সা

২। সা রে গ ম রে প, ম প ম গ গ ম, রে প, ম প ধনি প মপধ গ মরে সা

৩। সারে গ ম, মরে প, ম প ধনি সা, সা ধনি প, ম প নি ধ সা ধনি প ম প ম গ ম।

৪। ম প নি ধ নি সা, রে গ গ ম, গ মরে সা, সা ধ প ম প ম গ ম রে গম।

এই কয়টি তান থেকেই বোঝা যাবে যে নট মল্লার মধ্যম বাদী রাগ। গৌড় মল্লার (তীব্র গান্ধার যুক্ত) অনেকটা এই রকম, তবে তাতে গান্ধার প্রবল এবং "রে গ, রে ম গ" এই তান প্রায়ই দেওয়া হয়।

মীয়া মল্লার

এই রাগ মিঞা তানসেন কৃত, এবং তাঁর রচিত সমস্ত রাগই "মিয়াঁ" নামের সঙ্গে যুক্ত যেমন মিয়াঁ কি কানড়া মিয়াকি তোড়ী, মিয়াকি সারঙ্গ ইত্যাদি।

এই রাগের মধ্যে "নি নি সা" এই অঙ্গের ব্যবহার হয় এবং একে "মিঞা অঙ্গ" বলা হয় সেই জন্য।

মীয়া মল্লার অতি বিখ্যাত এবং শ্রুতি মধুর রাগ।

আরোহী ও অবরোহী ঃ—

নি সা রে ম গ ম রে সা, রে ম প নি ধনি সা

সা নি প ম প গ ম রে সা নি ধনি সা

বিশেষ তান ঃ—

সা নি প, ম প নি ধ নি নি সা। বাদী পঞ্চম কিম্বা সা। মীয়ামল্লার অনেকের মতে দরবারী কানাড়া এবং মল্লার মেশান। এতে দরবারী কানড়ার ভাব কিঞ্চিৎ থাকে কিন্তু গান্ধার সম্পূর্ণ পৃথক এবং মল্লারের গান্ধার অনেকটা উঁচু। এই গান্ধার যদি ঠিক শ্রুতিতে না পড়ে তাহলে মীয়ামল্লারের রূপ ফোটে না কানড়া হয়ে যায়। সেই জন্যে অনেক গায়কই মীয়ামল্লারে দরবারী কানড়ার ছায়া বেশী ফেলেন।

বিস্তার ঃ—

১। সা রে সা নি প নি ধ নি নি সারে ম গ ম গ ম গ (এই "ম গ সংযোগ আন্দোলিত) ম রে সা

২। নি সারে সা নি ধ নি প ম প নি ধ নি ধ নি সা সারে রে প গ ম রে সা নি ধনি সা

৩। সা রে ম প গ ম গ ম গ ম রে প, মরে প গ ম, মরে সা নি প নি নি সা।

৪। নিসা রেম রেপ মপ, মপ নি ধ নি প, মপ নি মপ গ ম রে
সা, রে নি সা ধনি প ম প নি ধ নি সা

৫। সারে সা, ম রে প, ম প নি ধ নি নি সা, সা নি নি সা, সা
ধনি প, মপ নি ধ নি প ম প গ ম রে সা নি ধ নি সা

৬। নি সারে ম প নি ধনি সা, রে সা রে নি সা ধনি প ম প
ধ নি সারে সা ধ নি প ম প গ মরে সা

৭। নি সা মরে প, মপ নি ধনিসা, ম গ মরে সা প ম প গ ম
রে সা, সারেসা ধনি মপ গ মরেসা নিধনি সা।

এই কয়টি তান থেকেই আরও বিস্তার করা সম্ভব। এছাড়া গমক যুক্ত তানও ব্যবহার হয়, তবে গমক যুক্ত তান লেখা যায় না।

এতে অনেক **প্রসিদ্ধ গান** আছে।

ধ্রুপদ—"বরসত ঘন শ্যাম"

ধমার—"খেলন আয়ে"

খেয়াল—"মহম্মদ শারঙ্গীলে"

"করিম নাম"

মধ্যলয়—"বরসন লা গীরে বদরিয়া"

"বোলির পপৈয়া"

সাদরা—"আয়োহে মেঘনই"

গৌড় মল্লার (২য়)

সাধারণতঃ দুই রকম গৌড় মল্লার শোনা যায়। এসব আলোচনা "গৌড় মল্লারের" পৃথক্ আলোচনায় দেওয়া আছে। এছাড়া এক রকম দুই গান্ধার যুক্ত গৌড় মল্লার শোনা যায় তাকে অনেকে "সাবনী" অথবা "সাওনী" মল্লার বলে থাকেন।

গান—"গরজে বরসে মেহা—"একতাল কিম্বা আড়া চৌতালে গাওয়া হয়।

মীরাবাইকী মল্লার

এই রাগ গৌড় মল্লার এবং অড়ানা, কিম্বা নট মল্লার এবং অড়ানার মিশ্রণ। এতে দুই গান্ধার দুই ধৈবত ও দুই নিষাদের প্রয়োগ হয়।

এর কোনও সোজা আরোহী অবরোহী নেই।

আরোহী ও অবরোহী :—

নি সা মরে প, ম প নি ধ নি সা

সা নি ধ নি প ম গ ম নি প ম প গ মরে সা

এক্ষেত্রে বিশেষ দ্রষ্টব্য এই যে কোমল গ সোজাসুজি ব্যবহার হয় না "রেম রেম" এই দুই স্বরের আন্দোলন যুক্ত গমকের মধ্যে গুপ্ত থাকে।

মীরাবাইকী মল্লারে খেয়াল সংযত ভাবে গাওয়া যেতে পারে। তবে গলাবাজি কর্ব্বার চেষ্টা কল্লে এক দিকে বৃন্দাবনী সারঙ্গ

(—অড়ানার তান বৃন্দাবনী সারঙ্গের তান হয়ে দাঁড়িয়েছে)—অপর দিকে খমাজের চেহারা দেখা যাবে। সমস্ত রকম মল্লার গাইবার সময় মনে রাখতে হবে যে আন্দোলনই মল্লারের প্রাণ, আন্দোলন বাদ দিলে মল্লারের প্রকৃতি একেবারে নষ্ট হয়ে যায়।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ—"তুম ঘনসে"

সুরদাসী মল্লার

এই রাগ সারঙ্গ ও মল্লার মিশিয়ে হয়েছে এই কথা অনেকে বলেন। এই রাগ সুরদাস রচিত। এর মধ্যে কতকটা দেশ অথবা সুরটের ছায়া পাওয়া যায়।

আরোহী ও অবরোহী :—

সা রে ম রে প, প নি ধ প, নি প মরে সা। কখনও কোমল গান্ধার লাগে নি প গ মরে সা। এই রাগের বিশেষ বিস্তার চলে না —দু একটি গান শোনা যায় তা মল্লার, সারঙ্গ ও দেশ মেশান—এর নিজস্ব কোনও রূপ নেই।

প্রসিদ্ধ গান—"সবিরকে দ্বারে কোহার"—ঝপতাল।

রামদাসী মল্লার

এই মল্লারে দুই গান্ধারের প্রয়োগ দেখা যায়, এবং এই দুই নিষাদের ও ব্যবহার আছে। এর সঙ্গে পূর্ব্বোক্ত সাওনী মল্লারের সাদৃশ্য আছে তবে রামদাসী মল্লারে ও কানড়ার ছায়া পাওয়া যায়।

আরোহী ও অবরোহী ঃ—

সাম ম গম গ প ম গ্ ম রে সা।

গ্ মরেপ নি্ প নি র্সা র্সা নি্ প ম রে ম গ্ মরে সা

বিস্তার ঃ—

১। সাম ম গ ম ম গ প গ্ মরে সা

২। সারে সা গ্ ম রেপ, পম গমরে সা ন়ি্ সা

৩। মপনি্প নি র্সা র্সার্সা নি র্রে র্সা নি্ ধনি্প মগ মপ
নি্প মরে সা রে সা

৪। স ম গ্ ম রে প মপ নি র্রে র্সা নি্ ধনি্ প মপ গ্ মরেসা

প্রসিদ্ধ গান ধ্রুপদ ঃ—"কিত দুর হৈ"

চর্জ্জুকী মল্লার

নায়ক চর্জ্জু নামক বিখ্যাত গায়কের সৃষ্ট রাগ। এর মধ্যে কতকটা দেশ অথবা সুরট রাগের ছায়া পাওয়া যায়, এবং বাকী কাফী ও মল্লারের মিশ্রণ।

বিস্তার ঃ—

১। সাম রে গ্ সা রেমপ মরে সা।

২। সামরে মপ র্সা নি্ ধপ ম প গ্ রে, মরে প মরে সারে সা।

৩। সারে গ গ রে গ রে মরে প নি ধ প, সা নি ধ প মপ গ
রে গ সা।

৪। ম প নি নি সা রে গ রে সা নি সা প নি প সানি ধ প গ
রে মরে সারে সা।

প্রসিদ্ধ গান :—"হমে বোল বোল লেকে"

রূপমঞ্জরী মল্লার

চর্জ্জুকী মল্লারের সঙ্গে এর এই মাত্র পার্থক্য দেখা যায় যে এতে তীব্র গান্ধারের প্রয়োগ বেশী। এই রাগের আর একটি বিশেষত্ব এই যে মন্দ্র সপ্তকে বেশী বিস্তার এবং জয় জয়ন্তীর ছায়া পাওয়া যায়।

"সানি ধ প নি প সা সা, সা নি ধ প রেরে" এই রকম। এর সর গম থেকে অন্য কোনও বিশেষত্ব বোঝা যাবে না।

প্রসিদ্ধ গান :—"বরখা ঋত আগম" রূপক।

মেঘ

মেঘ অথবা মেঘ মল্লার, সরগম সাধারণতঃ সারঙ্গ রাগের মত কিন্তু গমকের দ্বারা গাওয়া হয় বলে এর সরগম দেওয়ার কোনও অর্থ হয় না।

দুরকম মেঘ শোনা যায়, একরকম দুই নিষাদ যুক্ত আর একরকম কোমল নিষাদ যুক্ত।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ :—"তু লাগি মান করন"

সাদরা ঝপতাল "মগন রহোরে দলিত্র"

এই সব রাগে খেয়াল গাওয়া হয় না।

দেশ মল্লার

একে কোনও পৃথক রাগ বলা না গেলেও দেশ মল্লারের গান পাওয়া যায়। এর বিশেষত্ব এই যে দেশ রাগের মধ্যে স্থানে স্থানে মল্লারের ছায়া দেখান হয়।

বিস্তার :—

১। গ সারে ম প নি সা সা রে নি সা ধ নি প ম গ রে গ সা।

২। সারে ম প নি ধ নি সা, সারে নি সা রে নি ধ নি প, ম প ম গ রে গ সা।

প্রসিদ্ধ গান—"কৌন খতা"

(মল্লার প্রকার শেষ)

মাড় রাগ

অনেকের মতে মাড় রাগ মাড়বার অথবা রাজপুতানার দেশীয় সঙ্গীত থেকে এসেছে এবং বর্ত্তমান মাড় রাগের সঙ্গে এর যথেষ্ট মিল। সঙ্গীত পারিজাতে মারু বলে যে রাগের উল্লেখ আছে সে রাগ কাফী ঠাটে ছিল।

মাড় রাগ সঙ্কীর্ণ—সাধারণতঃ যন্ত্রে বাজান হয় এবং কদাচিৎ গাওয়া হয়।

এই রাগ সাধারণতঃ বক্র।

বিস্তার :—

১। গ ম প ধ নি ধ ম, প ধ নি, নিসা।

২। সানি ধ ম প, ম ধ প, গ পম গ সারে গ সা।

৩। স গ প ম ধ প নি, প ধরে সা নি ধ পম, প গ, ম গ রে সা।

মাড় রাগের কোনও ধ্রুপদ ধমার রচনা হয়েছে বলে শোনা যায়নি। তবে রচনা কল্লে সুন্দর হতে পারে।

মারু

সঙ্গীত পারিজাতোক্ত রাগ। এই রাগ পারিজাতের শুদ্ধ মেল অর্থাৎ কাফী মেলে ছিল। গান্ধার গ্রহ ছিল আরোহণে ধৈবত বর্জিত ছিল।

মারবা

মারবা নাম পারিজাতাদি গ্রন্থে পাওয়া যায় না। কাছাকাছি নামের মালব রাগ পাওয়া যায়। ভৈরব মেলে (তখনকার গৌরী মেলে) ছিল।

এখন মারবা একটি সুপ্রসিদ্ধ রাগ এবং মারবা মেল একটি পৃথক মেল। পুরিয়া রাগ ও এই মেলে এবং মারবা ও পুরিয়াতে সমস্ত স্বরই এক, কেবল চেহারার তফাৎ।

মারবা মেলে এই কয়টি স্বর আছে :—সা কোমল রে, তীব্র গান্ধার, তীব্র মধ্যম, পঞ্চম, তীব্র ধৈবত ও তীব্র নিষাদ।

মারবা আর পুরিয়া রাগে পঞ্চম লাগে না, তবে কয়েকটি রাগ এই মেলে আছে যাতে পঞ্চম লাগে। এই রাগে বাদী রিষভ ও

সম্বাদী ধৈবত। এর স্বরূপ রিষভ ও ধৈবতের ব্যবহারের ওপর নির্ভর করে। এই রাগের সময় দিনের শেষ প্রহর। বাদী ধৈবত ও সম্বাদী রিষভ।

আরোহী ও অবরোহী :—

নি রে গ ম ধ নি ধ সা

সা নি ধ, ম ধ ম গ রে সা।

পুরিয়ার সঙ্গে এই রাগের বিশেষ পার্থক্য এই যে মারবাতে রিষভ ও ধৈবতের ওপর জোর আছে অর্থাৎ এই দুই স্বরের ওপর তান শেষ করা উচিত। পুরিয়াতে তা নয়, গান্ধার ও নিষাদ ন্যাস হিসাবে ব্যবহার্ করা হয়। তাছাড়া মারবার অনেক সময় আরোহণে নিষাদ ও অবরোহে রি বক্র।

বিশেষ তান :—

ধ ধ ম গ রি গ ম রে সা।

বিস্তার :—

১। সা নিরে সা, গ রে গ ম গ রি সা।

এই রাগের আর একটি বিশেষত্ব যে এই সব তানে মিড়ের ব্যবহার প্রায় নেই পুরিয়াতে বেশী মিড়ের ওপর নির্ভর কর্ত্তে হয়।

২। সা নি রে গ রে সা, গ রে গ ম গ রে, ধ ম গ রে ম গরে রে সা।

৩। নি রে গ, রে গ ম ধ, ম ধ, নি ধ গ ম ধ, গ ম গ রে সা

৪। নি রে গ ম ধ নি ধ র্সা, র্সা নি ধ, ম ধ, গ ম ধ, ম গ রে
গ ম গ রে সা।

৫। ধম ধম ধ ম গ রে সা নিরে নি ধ ম ধনি রে সা গ রে,
গ ম ধ ম গ রে সা।

৬। নি রে গ ম ধ ম ধ নি নি ধ, ম ধ নি রেঁ নি ধ, ম ধ
ম গ রে ধ ম গ রে গরে সা।

৭। ম গ ম ধ র্সা, নিরেঁ গরেঁ র্সা, নিরেঁ নিঁ, ধনি ধ, ম ধ ম,
গ ম গ, রে গ, রে গ ম ধ ম গ রে সা।

প্রসিদ্ধ গান ঃ—

ধ্রুপদ—"অনা হত নাদ"

ধমার—"কৈসে হোরী"

খেয়াল বিলম্বিত
"ঝাঁঝ ন মোরা"—একতাল
"ননন্দিয়া চবাব"—ঝুমরা

মধ্যলয় খেয়াল—"স্থন স্থন বাঁতিয়াঁ"—ত্রিতাল

মধ্যলয় তরানা (তেলেনা)—"উদতন দেরেনা"—ত্রিতাল

মধ্যলয় খেয়াল—"বোলন বিনা"—একতাল

মালকোশ

মালকোশ রাগের নাম সংস্কৃত গ্রন্থে পাওয়া যায় না, তবে "মালব কৌশিক" রাগের উল্লেখ আছে। সঙ্গীত পারিজাতে "মঙ্গল কোশ" নাম পাওয়া যায়। পারিজাতের মঙ্গল কোশ রাগ বর্ত্তমান ভৈরব মেলে ছিল। মালব কৌশিক রাগ ভাবভট্ট পণ্ডিত উল্লেখ করেছেন, কিন্তু এর যা পরিচয় পাওয়া যায় তাতে মনে হয় এই রাগও ভৈরব মেলে ছিল।*

বর্ত্তমান মাল্‌কোশ অতি প্রচলিত রাগ। এই রাগ মধ্যম বাদী, রাত্রিতে গাওয়া হয়। প্রচলনে মালকোশ ভৈরবী মেলে রিষভ পঞ্চম বর্জ্জিত।

মালকোশের ধৈবতের নিষাদ ও গান্ধারের শ্রুতির বিশেষত্ব আছে। মালকোশের ধৈবত এত উঁচু যে প্রায় তীব্র ধৈবতের কাছাকাছি, নিষাদ কোমল বটে তবে এও প্রায় তীব্র নিষাদের কাছাকাছি। এই কারণে হার্ম্মোনিয়মে মালকোশ বাজালে শুধু শ্রুতির দিক থেকেও খুব খারাপ শোনায়।

আরোহী ও অবরোহী :—

নি সা গ ম ধ নি সা, সা নি ধ ম গ ম সা

---

* হিন্দোল নামের পারিজাতোক্ত রাগ স্বর হিসাবে বর্ত্তমাম মালকোশের সঙ্গে মেলে।

বিশেষ তান :—

সা ম গ ম সা ধ নি সা কিম্বা সাঁ নি ধ নি ধ, গ ম।

বিস্তার—

১। সা ম, গ ম গ, সা, নি সাম, গ ম, গ ম সা।

২। সা নি সা, ধ নি সা মগ, ধম, গ ম গ সা

৩। নি সা, ধনি সা নি ধ ম প ন ধ নি সা, নি সম গ ম
গ মগ সা

৪। সা নিসা ম গ ম, ধ ম গ ম, ধনি ধ ম, গ ম ধনি সাঁ নি ধ ম
গ ম গ সা

৫। সা ধনি সা গ ম ধ ম ধ নি ধ, ম ধ নি সাঁ নি ধ, ম ধ, গ ম,
সা গ, নি সা গ ম ধ ম গ ম।

৬। নি সা গ ম ধ নি ধ নি সাঁ ধনি সাঁ গঁ সাঁ, গঁ নি সা, ধনি ম ধ
গ ম ধনি সাঁ

৭। নি সা ম গ ধম ধ নি সাঁ, ধ নি সাঁ গঁ মঁ গঁ সাঁ সাঁ নি ধ ম গ ম
গ সা

৮। ধ নি সা, গ ম ধ নি সাঁ ধনি সাঁ গঁ মঁ গঁ মঁ সাঁ, মঁ গঁ মঁসঁ নি ধ।
ম, ম গ ম সা।

মালকোশের গান্ধার ও ধৈবত প্রায়ই আন্দোলিত থাকে। মালকোশের রূপ সেই জন্য আন্দোলন প্রধান।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ—"সোহত চন্দ্র বদন"
ধমার—"আহো ধুন"
খেয়াল—"পীর না জানি"
"—সোঁ অব ধুন"
মধ্যলয়—'মুখ মোর'
"মোরি তোরী"

মালগুঞ্জ

সম্প্রতি এই রাগ প্রচলিত হয়েছে। এই রাগ রাগেশ্বরী, বাগেশ্রী, গারা ইত্যাদির মিশ্রণ হলেও এর নিজের একটা স্বরূপ দাঁড়িয়ে গেছে। এই রাগ শ্রুতিমধুর এবং লোকপ্রিয়।

আরোহী অবরোহী :—

সা গ ম ধ নি সা, সা নি ধ ম প গ ম গ রে সা।

বিশিষ্ট তান :—

ম গ রে সা নি ধ নি সা গ, রে গ ম।

অথবা ম গ রে গ ম গ রে সা গ।

বিস্তার :—

১। ধনি সা গ ম গ রে গ ম গ রে সা ধনি সা গ।

২। ধনি সা গ ম গ রে গ ম, প গ ম, গ প গম, গ রে গ ম
গ রে সা।

৩। নি সা গ ম ধ, ধনি ধ ম প গ রে গ ম, গ ম ধ নি ধ ম প
গ ম গ রে গ ম গ রে সা।

৪। নি সা গ ম ধ নি র্সা, ধনি ধ, ম প গ ম, গ রে গ ম
গ রে সা।

প্রসিদ্ধ গান :—

"বনমে চরাবত গৈঁয়া" —খেয়াল একতাল
"আজ মুরলীকে ধুন" —ত্রিতাল

মীয়াকা সারঙ্গ

সারঙ্গ দেখুন।

মুলতানী

মুলতানী নাম পারিজাতাদি গ্রন্থে পাওয়া যায় না। হয়ত "মুলতানী" রাগের সঙ্গে "মুলতান সহরের" কোনও সম্বন্ধ আছে।

আপাততঃ মুলতানী অতি প্রচলিত রাগ। সাধারণতঃ সঙ্গীতের সঙ্গে যাদের পরিচয় কম তাঁদের কাছে মুলতানী একটু "কড়া"

লাগে অর্থাৎ তত শ্রুতিমধুর লাগে না কিন্তু মুলতানী ভাল লাগা অভ্যাসসাপেক্ষ।

মুলতানী তোড়ী ঠাটে। তোড়ী ও মুলতানীর স্বরগুলি একই কিন্তু রূপের পার্থক্য অত্যন্ত বেশী, সেই জন্যে তোড়ীকে কেউ মুলতানী (অথবা মুলতানীকে তোড়ী) বলে ভুল কর্ত্তে পারেন না। মুলতানীর আরোহে রিষভ ও ধৈবত বর্জিত, অবরোহ সম্পূর্ণ।

আরোহী ও অবরোহী :—

নিসা গ ম প নি সা,

সা নি ধ প ম গ ম গ রে সা

মুলতানীতে গান্ধার ব্যবহার করার বিশেষ ধরণ আছে। গান্ধার সব সময় তীব্র মধ্যম ছুঁয়ে নিজের জায়গায় দাঁড়ায় অর্থাৎ সা থেকে গান্ধার যাওয়ার সময় "সা ম গ" এই রকম ভাবে যায়।

বিশেষ তান :—

পমগ মগ রে সা।

বিস্তার :—

১। নি সা ম গ প, ম প গ ম গ, প গ রি সা

২। নি সা ম গ প ম প, গ ম গ, ধ প ম প গ ম গ প গ ম গ রে সা

৩। নিসা গ মপ, গ মপধ পধমপ, মপধপগমগ, পগ
রে সা

৪। নিসানিধপ মপনিসা, নিসা গমপ, নিধপসানি
ধপগমপ, গমগরেসা

৫। নিসা গমপনি, নিসাগরেসা নিসা নিধপ, মপধমপ
গমগ, পগরেসা

৬। নিসা মগ মপ, মপ, নিধপ, সা নিধপগমপনিসা
গরেসা, নিসা নিধপ, গমপ গমগরেসা

৭। নিসাগমপনিসাগরেসা নিসাগম প, গমগরেসা
সানিধপ গমগরেসা

৮। নিসামগরেসা, নিসাগম পনিসা গমপপমগরেসা
সানিধপমগরেসা

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ—"তুহি বিধাতা"
ধমার—"এরি তেরো কৈসে"
খেয়াল—"গোকুল গাঁব কে ছোরা"
"ঢোলা জানম"
মধ্যলয় খেয়াল—"হমরারে বালম"
"খাজা বন্দনবা"

রাগেশ্বরী অথবা রাগেশ্রী

খম্বাজ মেল রাত্রিগেয়।

রাগেশ্রী অথবা বাগেশ্বরী রাগ সঙ্গীত পারিজাত, কিম্বা অনূপসঙ্গীত রত্নাকর ইত্যাদি গ্রন্থে পাওয়া যায় না। লোচন পণ্ডিতও রাগতরঙ্গিণী গ্রন্থে এই রাগের উল্লেখ করেননি। বর্ত্তমানে রাগেশ্রী কখনও কখনও গাওয়া হলেও খুব প্রচলিত নয়। এই রাগের সঙ্গে বাগেশ্রীর সাধারণতঃ খুবই মিল আছে শুধু কোমল গান্ধারের স্থানে তীব্র গান্ধারের ব্যবহার হয়। অর্থাৎ বাগেশ্রীতে কোমল গান্ধারের পরিবর্ত্তে তীব্র গান্ধার বসিয়ে নিলে রাগেশ্রীর রূপ পাওয়া যায়।

কারুর কারুর মতে বাগেশ্রীতে দুই নিষাদের ব্যবহার হয় তবে সাধারণতঃ তীব্র নিষাদ বেশী ব্যবহার না করাই ভাল।

১। আরোহী ও অবরোহী :—

সা গ ম ধ নি র্সা র্রে সা নি ধ ম গ রে সা

বিশেষ তান ঃ—

রে সা নি ধ সা ম গ ম ধ নি ধ ম গ রে সা কিম্বা রে সা নি ধ সা গ ম, ধ নি ধম গম গরে সা

বাদী গান্ধার ও সম্বাদী ধৈবত।

বিস্তার ঃ—

১। রে নি সা নি ধ নি সা গ রে সা

২। গরে সা নি ধ ম ধ নি ধ ম ধ সা

গ ম গ সা ধানি সা

৩। ধ নি সা গ মগ, গম ধ গম গ, গ ম ধনি ধ ম গ রে সা

৪। নি সা গ ম ধ নি সা, ধ নি সা নি ধ, সা নি সানি ধ, রে সা

নি ধ ম ধ সা নি ধ ম গ রে সা

৫। গ ম ধ, মধ সা, ধনি সা গ ম গ সা, ম গ সা, রে সা নি ধ ম

ধনি ধম গ রে সা

প্রচলিত গান ঃ—

প্রথম স্বর সাধে।—ঝপতাল

রামকলী

রামকলী বা রামকরী রাগের উল্লেখ সঙ্গীত পারিজাতে পাওয়া যায়। এই রাগে রিষভ ও ধৈবত কোমল ছিল, গান্ধার ও নিষাদ তীব্র ছিল,

মধ্যম ও নিষাদ বর্জিত ছিল। এই প্রকার রামকলী এখন মোটেই প্রচলিত নয়।

বর্ত্তমানে আরও তিন প্রকার রামকলী শোনা যায়। এর মধ্যে প্রথম প্রকার সম্পূর্ণ রামকলী এবং এর সঙ্গে ভৈরব রাগের বিশেষ কোনও তফাৎ করা শক্ত। এতে আরোহ ও অবরোহ সম্পূর্ণ। এই প্রকার রামকলীর বিশেষত্ব অনেকের মতে এই যে ভৈরবের মত এতে মন্দ্র ও মধ্য সপ্তকে বিস্তার না হয়ে "তার" সপ্তকে ও মধ্য সপ্তকে বেশী বিস্তার হয়।

দ্বিতীয় প্রকার রামকলীতে দুই মধ্যমের এবং দুই নিষাদের ব্যবহার হয়। সাধারণতঃ খেয়াল গায়ক এই প্রকারের রামকলী গেয়ে থাকেন। তীব্র মধ্যম ও কোমল নিষাদের ব্যবহার বিশিষ্ট ভাবে হয়, যথা—
ম প ধ নি ধ গ মরে সা। এই প্রকার রামকলীতে বাদী পঞ্চম কিম্বা ধৈবত এবং সম্বাদী রিষভ। রামকলীতে ধৈবত এবং রিষভ ভৈরবের মত আন্দোলিত হয় না।

আর এক প্রকারে রামকলীতে দুই গান্ধার ব্যবহৃত হয়—এই প্রকার রামকলী অতিশয় অপ্রচলিত।

বিস্তার ঃ—দুই মধ্যম ও দুই নিষাদ যুক্ত রামকলী।

১। সা গ ম, ম প, ধ ম, ম প, ম প গ মরে সা

২। সা গ ম প, গম নি ধ প, ম প ম গ, ম রে সা

৩। সা রে সা, ধ সা, গ ম গ রে, গ মপ গ মরে সা

৪। সা গ ম প, ধ প, ম প ধনি ধ প, গ মপ গ ম, রে গ, রে গ
মপ, গ মরে সা

৫। সা গ ম প, ম প ধ নি ধ প, ম গ প, সা নি ধ প ম প ধ নি
ধ প, ম প গ মরে সা।

৬। নি সা গম, রে গ মপ, প ধা সা নি ধ নি ধ প, ম প ম গ
মরে সা

৭। মগপ, ম প ধ নি সা, রে সা গ ম রে সা, নি সা গ ম প,
গ ম রে সা, সানি ধ প ম গরে সা।

৮। নিসা মগপ, ধ প, নিধ সা, গ ম প, গ ম গ রে গ ম প,
গ ম রে সা, ধ প গম প, রে সা।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ "কাহ্নাইয়া আজ"—এই রামকলীর ধ্রুপদ তীব্র মধ্যম যুক্ত কিন্তু কোমল নি বর্জিত।

ধ্রুপদ "উঠো প্যারী"—কোমল নিষাদ যুক্ত কিন্তু তীব্র মধ্যম নেই।

ধ্রুপদ—"মোর বাতু মোরে"—কোমল গান্ধার যুক্ত খেয়াল :—

ঝুমরা } "আছে রঙ্গীলে" তীব্র মধ্যম যুক্ত
একতাল } "লে সাহেব কোনাম" " "

মধ্যলয় ত্রিতাল—"ভোরকী চিরিয়া"—
"ভোমরাই ঢিঁট" কোমল গান্ধার।

ললিত

ললিত রাগের উল্লেখ সঙ্গীত পারিজাতে পাওয়া যায়। ললিত রাগ সঙ্গীত পারিজাতের মতানুসারে গৌরী (অর্থাৎ বর্ত্তমান ভৈরব) মেলে ছিল। এখন যে ললিত শোনা যায়—তাতেও কোমল ধৈবতেরও ব্যবহার আছে এবং তাকে ভৈরব মেলে ধরা যায়, (পূর্ব্বী ঠাটেও ধরা চলে)। বর্ত্তমানে দুই রকম ললিত শোনা যায়, এক রকম পূর্ব্বী মেলে আর এক রকম মারবা মেলে তবে দুই প্রকারেই কোমল এবং তীব্র মধ্যমের পর পর ব্যবহার হয়। সঙ্গীত পরিজাতের ললিত পঞ্চম বর্জ্জিত ছিল সুতরাং এখনকার ললিত কোমল ধৈবত দিয়ে তীব্র মধ্যম বাদ দিয়ে গাইলে সঙ্গীত পারিজাতের বর্ণনার সঙ্গে মিলে যায়।

এখন যে দু রকম মত প্রচলিত আছে সে দুই মতের মধ্যে বিশেষ বিবাদ হওয়ার কোনও কারণ নেই! কারণ সমস্ত রকম ললিতেই ধৈবতের যে শ্রুতি ব্যবহার হয় তা আমাদের বারটি স্বরের মধ্যে পড়ে না। এই ধৈবত কোমল ও তীব্র ধৈবতের মাঝামাঝি। সাধারণতঃ তীব্র অথবা কোমল মধ্যম থেকে ধৈবত স্পর্শ করে যখন ফিরে আসা যায় তখন ধৈবতের শ্রুতি প্রায় কোমল ধৈবতের কাছাকাছি, যখন ধৈবত থেকে চড়ার দিকে "র্সা"

পর্য্যন্ত যায় তখন প্রায় তীব্র ধৈবতের ব্যবহার হয়। অতএব যতদূর দেখা যায় ললিতে দুই ধৈবত ব্যবহার হয়।

আরোহী ও অবরোহী :—

নি রে গ ম ম গ, ম ধ র্সা।

রে নি ধ ম ধ ম ম গ রে সা।

কোমল ধৈবত যুক্ত ললিত রাগে তীব্র ধৈবতের স্থানে কোমল ধৈবতের ব্যবহার হয়।

বিশেষ তান :—

নিরে গম ধ ম ধ ম। বাদী মধ্যম সম্বাদী সা। কোমল ধৈবত যাঁরা ব্যবহার করেন তাঁরা এই সব তানে তীব্র ধৈবতের পরিবর্ত্তে কোমল ধ ব্যবহার করেন তাছাড়া তানের ধরণে কোনও তফাৎ নেই। এই প্রসঙ্গে মনে রাখা ভাল যে কোমল ধৈবত ব্যবহার করলে মধ্যমকে সা করে তোড়ী গাওয়ার মত শোনাবার আশঙ্কা আছে। এই তোড়ীর স্বরূপ পৃথক রাখার জন্যে ধৈবতের শ্রুতি চড়িয়ে দেওয়াই যুক্তি সঙ্গত।

বিস্তার :—

১। নিরে গম, গম ম গ ম গ, ম গ রে সা।

২। নিরে গম, ম ম, গমম, গ রে সা।

৩। নি রে গ ম ধ ম ধ ম ম, ধ ম ধ ম ম, গ ম ম ম গ রে সা।

৪। নিরে গম রে গম, ধম, ধমম, সা নি ধ নি ধ, ম ধ ম, গম ম
গম গরে সা।

৫। গ ম ধনি সা, ধনি সা রে সা নি ধনি ধ ম ধম ম গ ম ম গ ম
গরে সা।

৬। নি রে গ ম, রে গ ম, নি ধ ম ধ ম ম, গ ম ধনি সা নি ধ নি
ধ ম ধ ম ম গম ম গম গরে সা।

৭। গ ম ধনি সা, রে সা, গ রে সা নি রে গ ম, নিরে গরে সা,
নিরে নি ধ ম ধ ম ম, গ ম ম গ ম গরে সা

৮। নিরে গ ম ধনি সা, রে সা গ রে সা, গ ম ম, ম গ, নি সারে,
সা, নি ধ, ম ধম ম গ ম ম, ম গ, নি সারে, সা, নি ধ, ম ধম
ম গ মম ম গ রে সা।

প্রসিদ্ধ গান ঃ—

ধ্রুপদ—"এ অল্লা তেরো"
ধমার—"পগফার ভীজোগী"
খেয়াল—' রৈনকা সপনারী"—একতাল } বিলম্বিত
"মপর বুলাবে—ত্রিতাল }
"ঝারে ঘুঁংঘরা বা—ত্রিতাল মধ্যলয়
"পিয়ু পিয়ু রটত"— ,,
"মোহে কা করিয়া"— ,,

শঙ্কর

সঙ্গীত পারিজাতে শঙ্করাভরণ ও শঙ্করানন্দ এই দুই নামের উল্লেখ আছে। এদের দুটিই বিলাবল মেলে। অনেকে শঙ্করা রাগের সঙ্গে শঙ্করাভরণ রাগের সম্বন্ধ স্থাপন করার চেষ্টা করেন। পারিজাতেও শঙ্করাভরণরাগে মধ্যম ব্যবহার হোত এবং বাদী মধ্যম। বর্ত্তমানে শঙ্করা রাগ মধ্যম বর্জ্জিত। যদিও পূর্ব্বে এদের মধ্যে ঐক্য থাকা সম্ভব তবুও অন্য রাগের মত এরও পরিবর্ত্তন হয়েছে একথা স্বীকার করতে হবে। অন্য রাগ 'শঙ্করানন্দ"তে রিষভ ন্যাস কিন্তু বর্ত্তমানে শঙ্করা আরোহণে রিষভ বর্জ্জিত এবং অবরোহণে রিষভের দুর্ব্বলতা দেখা যায় (কারো মতে একেবারেই বর্জ্জিত)।

আরোহী ও অবরোহী ঃ—

সা গ প নি ধ র্সা। র্সা নি প, নি ধ র্সা নি প গ প গ সা (কারও মতে গরে সা—অর্থাৎ অবরোহণে রিষভ ব্যবহার হয়।)

বিশেষ তান ঃ—

সা নি প, নি ধ সা নি প, গ প গ সা।

শঙ্করা রাগের নিজস্ব রূপ এত বিশিষ্ট যে অন্য কোনও রাগের সঙ্গে বিশেষ সাদৃশ্য নেই। এই রাগে মিড়ের বেশী স্থান নেই কতকটা দ্রুত তানের ওপরেই গাওয়া হয়ে থাকে সেই জন্যে খেয়াল গায়কের শঙ্করা রাগ খুব প্রিয়, বিশেষতঃ দক্ষিণাঞ্চলের গায়ক (মহারাষ্ট্র দেশে) বিশেষ করে শঙ্করা রাগের পক্ষপাতী, তার কারণ এই যে এদের গানের ধরণে দ্রুত তান ও কম্পনের প্রাধান্যই বেশী।

বিস্তার।

১। সা গ প, পগ, প গ, পধ পগ, প গ সা

২। সা গ প, গ প, নি ধসা নি প, গ প নি প, গ প গ সা

৩। সা গ প, প গ, ধ প, সা নি প, গ সা নি প গ প ধ গ প গ রেসা

৪। সা গ প নি, প নি সা নি, গ সা নি, পনি ধ সা নি, প ধ
প, গ প নি প, গ প গ সা।

৫। সা গ প নি সা গ সা, গ প গ সা, সা নি প, গ প নি সা নি
প গ প গ সা।

৬। সা নি ধ সা নি প, গ প নি সা, গ প গ সা, গ প নি গপা
গ সা।

৭। সা গ প ধ প, গ প সা রে সা, গ প গ রে সা রে সা প ধ গ
গ প গ রে সা

খেয়ালের তানে সর্ব্বদা অবরোহণে রিষভ ব্যবহৃত হয়।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ— { "সখি তব সোঁ / "আয়ে জোকে } চৌতাল

ধমার—"সাঁবরি হোরী খেলে"—

খেয়াল বিলম্বিত { "সো জানু রে জানু"—একতাল / "আদ মহাদেব"—ঝুমরা

খেয়াল মধ্যলয় { "সাঁ বলডো ম্হানে ভায়ো" / "বোলেরে রঙ্গী লে"— } ত্রিতাল ইত্যাদি

তরাণা (তেলেনা)—তোম তনন নততন দেরে না

শুদ্ধ বিলাবল

বর্ত্তমান শুদ্ধ বিলাবল পারিজাতোক্ত বেলাবলী রাগের সঙ্গে অনেকটা মেলে (বেলাবলী দেখুন)—

বর্ত্তমানে শুদ্ধ বিলাবল, বিলাবল মেলে এবং এতে কোমল নিষাদের ব্যবহার হয় না।

আরোহী ও অবরোহী :—

সারে গ প নি ধ নি র্সা, র্সা নি ধ প ম গ মরে সা

(এই আরোহী অবরোহীর সঙ্গে ক্রমিক দ্বিতীয় ভাগে * দেওয়া বিলাবলের আরোহী অবরোহীর পার্থক্য দেখা যাবে—এতে প্রথম শিক্ষার্থীর জন্য সরল আরোহী অবরোহী দেওয়া হয়েছে। গানগুলি শুনলে বোঝা যাবে যে শুদ্ধ বিলাবলের আরোহী অবরোহী সরল নয়)

---

* শ্রীসীতারাম সুকথনকার প্রকাশিত ক্রমিক দ্বিতীয় ভাগ শ্রীযুক্ত পণ্ডিত ভাতখণ্ডের সঙ্কলিত পুস্তক।

বিশেষ তান :—গ প নি ধনি সাঁ, সাঁ ধ প ম গ ম রে সা

সাধারণতঃ "ধনিসাঁরেঁ এই তানও অনেক সময় ব্যবহার করা হয়। সুতরাং আংশিক ভাবে আরোহণে তীব্র নিষাদ লাগে।

বিস্তার :—সাধারণ বিস্তার আল্‌হৈয়া বিলাবলের মতই কেবল কোমল নিষাদ লাগে না।

১। সা রে গম গ, প পম গ, রে গ প ধ প ম প গ, মরে সা

২। সা রে গ প, ধ প গ গম গ, ধ নি সাঁ ধ প গ পম গ, মগ মরে সা

৩। সা রে গ প নি ধ নি সাঁ রেঁ সাঁ ধ প, ধনি সাঁরেঁ সাঁ ধ প, গ প ম গ মরে সা

৪। সারে গ প নি ধনি সাঁ, রেঁ গঁ রেঁ সাঁ, সাঁ রেঁ গঁ মঁ রেঁ সাঁ সাঁরেঁ সাঁ ধ প ম গ মরে সা

৫। গ ম প নি ধনিসা সাঁ রেঁ গঁ মঁ রেঁ গঁ পঁ মঁ গঁমঁরেঁ গঁ রেঁসাঁ ধ প ম গ মরে সা—

অনেক সময় "নি ধনি সাঁ" "নি ধ সাঁ" এই রকম হয়।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ—"অধরণ কী"

" "পিয়াবিন কৈসে"

বিলম্বিত খেয়াল প্রায় সবই কোমল নিষাদ দেওয়া।

মধ্যলয় খেয়াল—"মনহর বা রে"

" " —"জাগো উঠ সব"—

শ্যাম—অথবা শ্যাম কল্যাণ

শ্যাম রাগ সঙ্গীত পারিজাত পাওয়া যায় না। তবে ৫০ বৎসর পূর্ব্বেও যে শ্যাম রাগ প্রচলিত ছিল তা বোঝা যায় কারণ ৺ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী সঙ্গীতসার গ্রন্থে শ্যাম রাগের উল্লেখ করেছেন। তিনি যে আলাপ দিয়েছেন তার থেকে বর্ত্তমান শ্যাম রাগ অনেক বিভিন্ন।*

বর্ত্তমানে শ্যাম রাগ কল্যাণ মেলের অন্তর্ভুক্ত। এতে দুই মধ্যমের ব্যবহার আছে এবং কল্যাণ ঠাটের অধিকাংশ রাগেই দুই মধ্যমের ব্যবহার হয়। এতে বাদী সা ও সম্বাদী ম, মতান্তরে রি ও প।

আরোহী ও অবরোহী :—

নি় সা রে মরে ম প নি র্সা, র্সা নি ধ প ম প গমরে নি় সা এক্ষেত্রে দ্রষ্টব্য যে "গমরে সা" এরকম তান ব্যবহার না হয়ে "গ ম রে নি় সা" এই রকম তান ব্যবহার হয়।

এই রাগের সঙ্গে কামোদ রাগের সাদৃশ্য আছে এবং কামোদের সঙ্গে না মিলিয়ে গাওয়া খুব কঠিন।

বিশেষ তান :—

মরে নি় সা, রে ম প ধ প, ম রে নি় সা

---

* পণ্ডিত ভাবভট্ট শ্যামনাটঃ রাগ হৃদয় প্রকাশের শ্লোক উদ্ধৃত করে ব্যাখ্যা করেছেন "ষাদি পূর্ণশ্চ মন্যাসঃ পমাংশ শ্যামনাটকঃ।" তার নিজের মত" "শ্যাম নাটস্তু কেদার মেলে জ্ঞেয়ো মনীষিভিঃ"—কেদার মেল এখনকার বিলাবল মেল—। "গ্রন্থ পরিচয়"—দ্রষ্টব্য

কামোদের মত গান্ধার এতে প্রবল নয়, দুর্ব্বল। কামোদের স্বরূপ এই গান্ধারের প্রাবল্যে ওপর কতকটা নির্ভর করে যথা—"রে প ম প গ, গ ম প গ মরে সা"। শ্যাম কল্যাণে রে থেকে তীব্র মধ্যম যাওয়ায় কামোদের সঙ্গে তফাৎ হয়।

বিস্তার ঃ—

১। ম প ধ প গম রে নি সা রে, গরে গমরে সা নিসা

২। ম প ধ প সা রে ম প ম গ মরে নি সা

৩। সা গরে ম গ প ম পধ পা সা নি ধনি প, ম প গ মরে নিসা

৪। প প সা সা সারে সা গ ম রে, সারে সা, পধ প মপ, রে ম প ধ ম প গ মরে নিসা

৫। সারে ম প সা পধ ম প গম রে নি সা, রে প গমরে সা।

এই রাগের বিস্তার অল্প চলে, কারণ বিশেষ বিস্তার কর্ত্তে গেলে রাগ ভ্রষ্ট হওয়ার সম্ভাবনা। এই রাগে খেয়ালই শোনা যায়, ধ্রুপদ বড় শোনা যায় না। এতে মনে হয় এই রাগ আধুনিক।

প্রসিদ্ধ গান :—

খেয়াল মধ্যলয়—"জোবন ভরি"—ত্রিতাল।

শ্রী

শ্রী রাগের নাম অতি প্রাচীন হলেও বর্ত্তমানে শ্রীরাগ প্রাচীনকালের শ্রীরাগের থেকে অনেক পৃথক। এ সম্বন্ধে দু একটি মতামত উদ্ধৃত করলেই যথেষ্ট হবে। সঙ্গীত পারিজাত শ্রীরাগ সম্বন্ধে লিখছেন যে :—

রি ত্রয়োদ্‌গ্রাহ সংযুক্তঃ ষড়জোদ্‌গ্রাহোঽথবা মতঃ।
শ্রীরাগস্তীব্র গান্ধার আরোহে ধ গ বর্জিত॥

এতে গান্ধার তীব্র এই রকম উল্লেখ আছে—সুতরাং পারিজাতের শুদ্ধ মেলে অর্থাৎ কাফীমেলে গান্ধার তীব্র করে দিয়ে বাকী স্বর কাফী মেলে গাইলে বর্ত্তমান খমাজ মেল পাওয়া যায়। সুতরাং বর্ত্তমান খমাজ মেলে শ্রীরাগ ছিল একথা যুক্তিসিদ্ধ। রাগ মঞ্জরী গ্রন্থে (পুণ্ডরীক বিঠ্‌ঠল রচিত) এই মতের পোষকতা দেখা যায়। এ মতেও খমাজ মেলের নাম শ্রীরাগ ছিল এ কথা বোঝা যায়। আবার অন্যমতে বর্ত্তমান কাফী মেলে শ্রীরাগ ছিল একথাও পাওয়া যায়। * সুতরাং ঠিক যে কি ছিল তা এখন বোঝা যায় না।

বর্ত্তমানে শ্রী রাগ পূর্ব্বী মেলে। এই "শ্রী" নাম 'ধনাশ্রী" থেকে এসে থাকতে পারে কারণ রাগ তরঙ্গিণীর ধনাশ্রী মেলের সঙ্গে বর্ত্তমান পূর্ব্বী মেলের কোনও তফাৎ নেই। কেবল আরোহে "ধ গ বর্জ্জিত" এই নিয়মটিই এখনও বজায় আছে।

সুতরাং যারা ছয় রাগ ছত্রিশ রাগিণী সম্বন্ধে খুব শ্রদ্ধার সঙ্গে কথা বলে থাকেন তাঁদের এ কথা বলা দরকার যে সে ছয় রাগের খোল নলচে বদলে সব গোলমাল হয়ে গেছে। তাই এখন মেল

* পুণ্ডরীক বিটুল সদ্রাগ চন্দ্রোদয়ে যা লিখছেন তাতে আবার তিনি শ্রীকে কাফী মেলে দিয়েছেন।

হিসাবে সব রাগের আলোচনা কর্ত্তে হবে এবং এর প্রয়োজনীয়তা গ্রন্থালোচনায় প্রথমেই বলা হয়েছে।

আরোহী ও অবরোহী ঃ—

সা রি ম প নি র্সা সা নি ধ প ম গ রি সা

শ্রীরাগে "রি প" এবং "রি ম প" সংযোগ, এর ওপর স্বরূপ নির্ভর করে। এই জন্যে অনেকের কাছে শ্রীরাগ গাওয়াও শক্ত এবং শুনতেও বিশ্রী। কিন্তু অভ্যাসের ওপর ভালো লাগা অনেকটা নির্ভর করে।

বিশেষ তান ঃ—সা রি রি সা, পম গ রে, গ রে, রে সা।

বিস্তার ঃ—

সা, রে রে সা, গরে গরে, রে সা (এখানে মনে রাখা উচিত যে শ্রী রাগে কোমল রিষভ সব সময় গান্ধার স্পর্শ করে দেওয়া হয়—

২। সা রে, গ রে প ম গরে রে, রে সা

৩। সা রে প, ম প ম গ রে, প ম গরে, গরে সা

৪। সা রে ম প, ম প ধ প, ম গ রে ধ ম গ রে, গ রে সা

৫। সা রে ম প, নি র্সা, র্রে র্রে র্সা, র্রে নি ধ প, ধ ম গ রে,
গ রে সা

৬। সা রে সা প, ম প ধ প, ম প নি ধ প, র্সা নি ধ, নি ধ প
ম প ধ প ম গ রে, গ রে সা

৭। সা নি সা রে নি ধ প, ম প নি সা, রে সা, প রে রে সা

৮। নিসা ম প নি র্সা, র্গ র্রে র্সা, নির্রে নি ধ প, ধম গরে
গ রে সা।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ :— { "সোহত মুকুট সীস"— চৌতাল
"ভস্ম ভুখন" }

ধমার—"ছুটত পিচকারী"

খেয়াল বিলম্বিত { "সাঁজ ভই"—একতাল
"গজর বা বাজে"—ত্রিতাল }

এ ছাড়াও শ্রীরাগে অনেক খেয়াল প্রচলিত আছে—

মধ্য খেয়াল { 'এরি হুঁতো আসন"—ত্রিতাল
"ভরিয়ে রামসন"— ,, } ইত্যাদি

ষড়রাগ :—খট দেখুন।

সারঙ্গ

সারঙ্গ রাগ হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে অনেকগুলি রাগের ভিত্তি। সারঙ্গ নামের অনেকগুলি রাগ আছে যথা :—

১। বৃন্দাবনী সারঙ্গ ২। মধমাদ বা মধ্যমাদি সারঙ্গ ৩। মিয়াঁ সারঙ্গ
৪। শুদ্ধ সারঙ্গ ৫। সামন্ত সারঙ্গ ৬। লঙ্ক দহন সারঙ্গ
৭। বড় হংস সারঙ্গ

এদের "সারঙ্গ ভেদ" বলা হয়। আমাদের রাগরাগিণীর মধ্যে অনেক রাগে সারঙ্গ (বৃন্দাবনী সারঙ্গের) ছায়া পড়ে। এখানে আমরা সমস্তগুলি সারঙ্গের সংক্ষিপ্ত আলোচনা কর্ব্ব। বিস্তৃত আলোচনা বর্ণানুক্রমে যথাস্থানে পাওয়া যাবে।

১। বৃন্দাবনী সারঙ্গ—বৃন্দাবনী সারঙ্গ দেখুন। বৃন্দাবনী সারঙ্গ তিন প্রকার শোনা যায়। সাধারণত গায়কেরা বৃন্দাবনীর সঙ্গে মধ্যমাদ সারঙ্গের পার্থক্য বোঝাতে পারেন না। অনেকের মতে "মধ্যমাদ" সারঙ্গে শুধু কোমল নি দেওয়া হয় তীব্র নি ব্যবহার হয় না।

২। মিয়াঁ সারঙ্গে মিয়া মল্লারের নি ধ নি সা এই অঙ্গ ব্যবহার হয়, তাই এর নাম মিয়াঁ সারঙ্গ।

৩। শুদ্ধ সারঙ্গে তীব্র মধ্যম দিয়ে আরোহণ করা হয় এবং তীব্র মধ্যমের ব্যবহার থাকায় অন্য কোনও সারঙ্গের সঙ্গে ভুল হওয়ার সম্ভাবনা নেই। শুদ্ধ সারঙ্গ দেখুন।

সামন্ত সারঙ্গ

এর সঙ্গে বৃন্দাবনী সারঙ্গের পার্থক্য দেখা যায়। সাধারণতঃ "পম নি ধ প" এই তান সামন্ত সারঙ্গের স্বরূপ দেখায়—কখনও কখনও

"ধ নি প" এই তানও আসে। এই রাগ গান্ধারবর্জিত—এবং কাফী ঠাটে ধরা হয়।

আরোহী ও অবরোহী :—

নিসা রে ম প নি র্সা র্সা নি প, মনি ধ প, মরে সা।

বিশেষ তান :—নি প মরে, ম প ম, নিধ প।

সমস্ত সারঙ্গের মত এতেও রে ও প বাদী ও সম্বাদী।

এই প্রকার সারঙ্গ বিশেষ অপ্রচলিত—এবং অধিকাংশ গায়ক প্রশ্ন করলে নানা রকম মতামত দিয়ে থাকেন। এতে খেয়াল প্রায় শোনা যায় না।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ—"মাই জিয়াকো নাম"।

লঙ্কদহন সারঙ্গ

এই প্রকারও খুব অপ্রচলিত, কখনও কখনও লক্ষণ গীত শোনা যায়। লঙ্ক দহন সারঙ্গ কানড়া এবং সারঙ্গের মিশ্রণ। এক রকম সুহা (ধৈবত বর্জিত) এবং লঙ্কদহন সারঙ্গের সহজে তফাৎ করা যায় না।

আরোহী ও অবরোহী :—

সা, রে মরে, মপ নির্সা, র্সা নি প, রে মরে, গ মরে সা

এতে সুহার মত মধ্য সপ্তকে বিস্তার না হয়ে প্রায়ই মন্দ্র সপ্তকে বিস্তার করা হয়। যথা :—নি প ম প নি সা গ মরে সা

এই গানের লক্ষণ গীত ছাড়া অন্য কোনও গান বড় শোনা যায় না :—

প্রসিদ্ধ গান :—

"রট হরপ্রিয়াকো নাম"

গৌড় সারঙ্গ নামে পরিচিত হলেও সারঙ্গের ছায়া এতে আসেনা সুতরাং নামের জোর একে সারঙ্গের প্রকার বলে চালান যায় না।

বড় হংস সারঙ্গ

বড় হংস সারঙ্গ সম্বন্ধে তিন প্রকার মত প্রচলিত।

১। **ওড়ব**—এতে গান্ধার ও ধৈবত বর্জিত এই প্রকারের সঙ্গে বৃন্দাবনীর কোনও পার্থক্য দেখা যায় না।

আরোহী ও অবরোহী :—

সারে ম প নি প নিসা, সাঁ নি পমরে সা

২। **ষাড়ব**—গান্ধার বর্জিত অল্প ধৈবতের ব্যবহার আছে।

আরোহী ও অবরোহী :—

সারে ম প নি প নি সাঁ

সাঁ নি প, রে ম প ধনি প, মরে সা।

৩। এতে সামান্য শুদ্ধ গান্ধারের প্রয়োগ আছে। এই প্রকারের অন্য কোনও সারঙ্গ না থাকায় এই প্রকার বড় হংস প্রচলিত হওয়া ভাল। শুদ্ধ গান্ধার যুক্ত সারঙ্গ অনেক ওস্তাদ সম্প্রদায়ের মতের সঙ্গে না মিললেও শ্রুতিমধুর রাগ যত প্রচলিত হয় ততই ভাল।

আরোহী ও অবরোহী :—

নি সা রে পম গ রে সা, নি সা রে ম প নি সা

সা নিসা ধ নি প মপ গ মরে সা।

বিশেষ তান :—নি সা রে পম গ রে সা নিসারে।

বাদী সম্বাদী রে ও প।

বড় হংস সারঙ্গের কোনও প্রসিদ্ধ গান শোনা যায় না।

গান :—"মেরো মন সখি হরণ কি নো'

সিন্ধু ভৈরবী

এক প্রকারের ভৈরবী—সাধারণতঃ ভৈরবীতে কোমল রে' র স্থানে তীব্র 'রে' ব্যবহার করে তাকে সিন্ধু ভৈরবী বলা হয়। এই ভৈরবী আসাবরী মেলে। এর সঙ্গে ভৈরবীর অন্য কোনও পার্থক্য নেই বলে আলাদা বিস্তার দেওয়া বাহুল্য।

সুঘরাই অথবা সুঘরাই—কানড়া

সুঘরাই কানড়া এক রকম কানড়া। এই কানড়া খুব প্রাচীন নয়। সংস্কৃত গ্রন্থোক্ত "কর্ণাট ভেদ" এর মধ্যে এর নাম পাওয়া যায় না।

বর্ত্তমানে সুঘরাই কাফী মেলে। আরোহণে গান্ধার বর্জ্জিত অবরোহণে সম্পূর্ণ। তবে "গ ম প" এই রকম ছোট তানে গান্ধার আরোহণে ব্যবহার করা হয়। সুঘরাই কানড়ার সঙ্গে বহারের সাদৃশ্য আছে তবে অবরোহণে "গ রে সা" এ রকম আসে বহারে "গ মরে ।।" এর একটি বিশেষত্ব এই যে সা থেকে ধ পর্য্যন্ত হঠাৎ যায়।

তবে সুঘরাই কানড়ার বিশেষত্ব গান না শুনলে বোঝা যাবে না। এর প্রথমটা অনেক সময় ভীমপলাসীর মত শোনায় যেমন "নি সা গ ম প।" "নিস রেম, রেমপ" এই রকম তান "রেম" সহযোগে গমক ব্যবহার কল্লে প্রায় "গম" শোনায়। সুঘরাই কানড়ার সম্বন্ধে নানা মতভেদ দৃষ্ট হয়।

আরোহী ও অবরোহী :—

সা গ ম প, বা সা মরেমপ নিধপ গ ম ধ নি সা বা গ ম প নি সা

সা নি প বা সা নি ধ প মপ গ মরে সা উপরোক্ত তানগুলির সবই লাগে। বাদী পঞ্চম সম্বাদী সা।

বিস্তার :—

১। নি সা গম রেমপ, মপ নি ধ প, গ মরে সা

২। নি সা গ ম রে ম প নি প, গ প মরে সা।

৩। সা রে ম প গ ম ধ নি সা নি প গ মরে সা। এর থেকে বোঝা যাবে যে এর বিস্তার সঙ্কীর্ণ। বস্তুতঃ কাফী মেলে এত রাগ যে এই কয় স্বরে সব রাগের বিস্তার চলেনা। কাফী মেলের রাগেরতালিকা দেখলে বুঝা যাবে।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ "চরণ ভিন্ন"

সাদরা "সুন্দর নবেলী" ঝাপতাল

মধ্যলয় খেয়াল "অধক বুঝত বা"-ত্রিতাল

সুহা

কাফী মেল।

সুহা প্রচলনে দুরকম। এক রকম তীব্র ধৈবত যুক্ত আর এক রকম ধৈবত বর্জিত। ধৈবত বর্জিত ষাড়ব প্রকারই বেশী প্রচলিত।

সুহাতে সারঙ্গ অঙ্গের প্রাবল্য আছে সেই জন্যে অন্যান্য কানড়ার চেয়ে গান্ধার ও ধৈবত দুর্ব্বল। ধৈবত অনেক সময় একেবারেই ব্যবহার করা হয় না। নায়কীর সঙ্গে সুহার গোলমাল হওয়ার সম্ভাবনা তবে সুহা দুপুরে এবং নায়কী রাত্রে গাওয়া হয় বলে নায়কীতে সারঙ্গের ভাব কম থাকে। সুহার সঙ্গে একপ্রকার ধৈবত বর্জিত অড়ানারও গোলমাল হওয়ার সম্ভাবনা। সুহাতে আরোহণে প্রায় ম কিম্বা প থেকে র্সা যাওয়া হয়।

আরোহী ও অবরোহী ঃ—

ণি সা মরে রে সা, জ্ঞ ম প ম, ণি প র্সা

র্সা ণি প ম প জ্ঞ মরে সা

বাদী মধ্যম সম্বাদী সা

বিশেষ তানঃ—ণি প জ্ঞ ম র্সা

এই সব রাগের বিস্তার কল্লে পরস্পর তফাৎ থাকে না সেই জন্যে গায়করা গান গাইবার পর সোজা বৃন্দাবনী সারঙ্গের তান দিয়ে থাকেন। সব কানড়াতেই সারঙ্গের তান দেওয়া হয়ে থাকে তবে সুহাতে আরও বেশী দেওয়া হয়।

প্রসিদ্ধ গান

ধ্রুপদ :—রথকী গরুল ধুল”

ধমার “এরি মৈ কাসেকহুঁ”

সুরমল্লার ঃ—সুরদাসী মল্লার—মল্লার দ্রষ্টব্য।

সৈন্ধবী

সৈন্ধবী রাগ সিন্দুরা রাগের সঙ্গে আলোচনা করা হবে। বর্ত্তমানে অনেকে “গ-রে ম প ধ সা রেঁ সাঁ নি ধ প ম গ রে সা’ এই (কাফী মেলে) আরোহী ও অবরোহী যুক্ত রাগকে সৈন্ধবী বলেন এবং সিন্দুরাতে “ম প নি সাঁ রেঁ গঁ রেঁ সাঁ” এই রকম আরোহী দেন কিন্তু সিন্দুরার প্রসিদ্ধ গানে সৈন্ধবীর মত আরোহী ও অবরোহী শোনা যায়।

সোরট অথবা সুরট

“দেসের সঙ্গে এই রাগের কোনও পার্থক্য নেই। কেবল গান্ধার প্রচ্ছন্ন রেখে দেস গেয়ে তাকে সোরট বলা হয়। অর্থাৎ “রে ম প নি ধ মগরে” না বলে “রে ম প নি ধ প ম রে” এই রকম বলা হয়; কিন্তু গান্ধার বর্জ্জন করা হয় না। তা যদি যেত তাহলে আলাদা রাগ বলে স্বীকার করা যেত। পরিজাতের “সোরটি” কি ছিল ভাল বুঝা যায় না। ভাবভট্ট সৌরাষ্ট্রী রাগ উল্লেখ করেছেন “দেস” দ্রষ্টব্য।

সোহনী অথবা সোহিনী

পুরিয়া মেল (অথবা মারবা মেল)

সঙ্গীত পারিজাতে সোহনীর কোনও উল্লেখ নেই, রাগ তরঙ্গিণীতেও সোহনীর বর্ণনা করেন নি। সোহনী সম্বন্ধে প্রাদেশিক মতামতও এক নয়। যাহোক যে সোহনী সবচেয়ে প্রচলিত তা মারবা মেলে।

এর বাদী ধৈবত ও সম্বাদী গান্ধার।

আরোহী ও অবরোহী :—

সা গ ম ধ নি র্সা, র্সা র্রে র্সা নি ধ, গ ম ধ, গ ম গ রে সা

বিশেষ তান :—

গ, ম ধনি র্সা র্রে নি র্সা

বিস্তার :—সোহনী বেশীর ভাগ উত্তরাংগ অর্থাৎ চড়ার দিকে গাওয়া হয়।

১। সা গ ম ধনি র্সা, র্সা নির্সা, র্রে র্সা নি ধ ম গ, ম ধ নি র্সা

২। র্সা র্রে র্সানি ধ ম গ, ম গ ধ ম গ, নি ধ ম গ, ম গ রে সা

৩। নিসা গ ম গ, ম ধ ম, গম, গ ম ধনির্সা র্রে নির্সা

৪। নিসা গ, রে গ, ম গ, ধম গ, নি ধ, ম ধম গ, র্সা নি ধ ম ধ ম গ রে সা।

৫। নিসা গ ম ধ, নি ধ, সা নিধ, ধনি সারে সানি ধ, ম ধ ম গ ম গরে সা।

৬। গ, ম ধ সা, নিরে সা নিরে সানি, ধনি ধম, গ ম গ রে সা-নিসা গ ম ধনি সারে নিসা।

৭। নিসা গ ম ধনি সারে গ ম গ রে সা নি ধ ম গ রে সা

সোহিনীতে তার সপ্তকের সা খুব প্রবল।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধমার "আয়েমোসে হোরী"
ধ্রুপদ "ছত্রপতি অকবর"
খেয়াল "তুঁহি গড়ু বা লা" বিলম্বিত ত্রিতাল
" "কাহে হমকো দিখা" মধ্যলয়"

হমীর

অথবা হাম্বীর

হমীর রাগ কল্যাণ মেলে, কল্যাণ মেলের অন্যান্য অনেক রাগের মত এতে দুই মধ্যমের ব্যবহার আছে। এই রাগের কামোদ কেদার, ইত্যাদি রাগের সঙ্গে সাদৃশ্য আছে এই সমস্ত রাগে অবরোহণে গান্ধার বক্র অর্থাৎ "প ম গ ম রে সা" হয়, "ম গ রে সা" হয়না এবং

আরোহণে নিষাদ অনেক সময় বক্র, যেমন "নি ধ র্সা।" কোমল নিষাদ বিবাদী হিসাবে ব্যবহার হয় যেমন "ধনি প"।

আরোহী ও অবরোহী—

সারে সা, গ মধ, নি ধ র্সা, র্সানি ধপ, মপ ধ প, গমরে সা।

বিশেষ তান :—

সারে সা গম ধ।

বিস্তার :—

১। র্সা ধপ ম প গম ধ, নিধ, র্সা

২। র্সা নি ধ প গ ম ধ প, গমরে, গ ম প ধ ম প, গমরে, সারে সা

৩। সা ম গ প, ম গ প, ধ ম প, র্সা ধ প গম ধ প গ মরে সা

৪। প প সা রে সা, সা রে সা নি ধ নি প, গ ম রে সা সারে সা, নি ধপ, গম ধপ, গমরে সা

৫। সারে সা, ম গ প, ম গ প, ধ প, র্সারে র্সা, ধপ, র্গ র্ম র্রে র্সা, ধপ, গ ম ধপ, গমরে সা।

৬। সা সা মগ পম ধ প, নি ধ র্সা, র্সারে র্সা, র্সা ধপ গম রে, গ ম ধ প, গমরে সা।

হমীর রাগের বিস্তারে অপেক্ষাকৃত কঠিন কামোদের ছায়া আসার সম্ভাবনা খুব বেশী।

প্রসিদ্ধ গান ঃ—

ধ্রুপদ "সুভদিন সুভ ঘরি"

ধমার "আবির গুলাল"

খেয়াল "চমলি ফুলী চম্পা"

মধ্যলয় "লঙ্গর বা কৈয়সে ঘর জাঁউ"

ধ্রুপদাঙ্গ সাদরা "দেখিরি আজনব"

হিন্দোল

হিন্দোল রাগ সঙ্গীতপারিজাতে পাওয়া যায়। সে সময়ে এই রাগে ধৈবত কোমল ছিল এবং রি ও প বর্জ্জিত ছিল যথা :—

"হিন্দোলেঽথ রিপৌ ত্যাজ্যৌ কোমলো ধৈবতো ভবেৎ।"

পারিজাতে শুদ্ধ মেল কাফী হওয়ায় এই রাগ বর্ত্তমান মালকোষের মত ছিল মনে হয়।

অনেকে হিন্দোল ছয় রাগের মধ্যে বলে জানেন, কিন্তু ছয় রাগের "হিন্দোল" আর বর্ত্তমান হিন্দোল অনেক তফাৎ।

বর্ত্তমানে হিন্দোল কল্যাণ মেলে ধরা হয়, পুরিয়া মেলে ধল্লেও কোনও ক্ষতি হয় না, কারণ হিন্দোলে রিষভ ও ধৈবত লাগে না। নিষাদও অনেকের মতে লাগে না। কিন্তু চার স্বরে রাগ গাওয়ার অসুবিধে যথেষ্ট আর চার স্বরে গাওয়ার কোনও শাস্ত্রোক্ত নজিরও নেই। তবে হিন্দোলের স্বরূপ "সা গ ম ধ সা" এইতেই পাওয়া যায়।

আরোহী ও অবরোহী :—

সা গ ম ধ নি ধ সা, সা নি ধ ম গ ম সা।

এই স্বরগুলি আলাদা আলাদা উচ্চারণ কল্লে হিন্দোল হয় না হিন্দোলের বিশেষ গতি আছে—প্রত্যেক স্বরের সঙ্গে আগের কিম্বা পরের স্বরের যোগ থাকা দরকার।

বিশেষ তান :—

সা ম ধ, ম গ ম সা।

বিস্তার :—

১। সা গ ম গ, ম ধ ম গ, ম গ, ম গ সা।

২। সা নি ধ ম ধ সা, গ সা ধ, ম গ সা ধ ম ধ সা।

৩। সা গ ম গ, ধম গ ম সা, সা গ ম ধ নি ধ ম গ সা।

৪। সা গ ম ধ সা, ম ধ ম সা, গ সা, গ ম গ সা নি ধ ম ধ ম সা নি ধ, ম গ, ম গ সা।

৫। সা, ম গ, ধম, নি ধ সা, গ সা, গ ম গ সা নি ধ ম গ ম সা।

৬। সা গ সা, গ ম গ, ম ধ ম, ধ নি ধ, ম ধ সা, সা নি ধ, ম ধম গ ম গ সা।

প্রসিদ্ধ গান :—

ধ্রুপদ—"নাদ বেদ অগ্রে পার"

ধমার "লালজিন করোরি"

খেয়াল বিলম্বিত "মাই পীয়ু মাঙ্গে"

" " এরি মানে তুঁ

মধ্যলয় ত্রিতাল "কোয়েলিয়া বোলে"

" " "সজনবা আমোরে পাস"

হেম কল্যাণ

যদিও কল্যাণ নাম কিন্তু বিলাবল মেলে, কারণ এতে তী: মধ্যমের ব্যবহার নেই। এতে বোঝা যাবে যে কল্যাণের রূং বোঝাবার জন্যে তীব্র মধ্যমের কোনও অনিবার্য প্রয়োজন নেই।

আরোহী ও অবরোহী :—

সা প ধ প সা ম গ প গ মরে সা

এই রাগ অনেক সময় তার সপ্তকে যায় না—মন্দ্র সপ্তকেই বেশ্ গাওয়া হয়।

পধ প সা এই অঙ্গ কল্যাণের পরিচায়ক বাকী বিলাবল মেশানো।

বিস্তার :—

১। প ধ প সা রে গ, ম গ পম গ, মরে সা

২। প ধ পসারে, গ মরে, প ম গ, গ মরে সা

৩। সারে গ প ম গ ম রে, সা রে সা প, ম গরে মরে সা।

প্রসিদ্ধ গান :—

খেয়াল "এরি মেরো লাল।"